شماره ششم ـ بهمن ماه ۱۳۵۲ ـ ۲۵ ریال

سینما



سینما ۵۲

بهمن‌ماه ۱۳۵۲

نشریه ماهانه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیرشورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امور فنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی صفحات : **مرتضی ممیز**

آدرس : میدان بهارستان ، خیابان کمال‌الملك ، وزارت فرهنگ وهنر – تلفن : ۳۱۱۲۴۰ – چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر – تلفن : ۳۰۳۵۸۱

دراین شماره میخوانید :

روی جلد : **لوئیس بونوئل**



دومین جشنواره جهانی فیلم تهران بعنوان یك رویداد مهم سینمائی مورد توجه بسیاری از مطبوعات سینمائی و عمومی کشورهای مختلف قرار گرفته و مطالبی درباره آن انتشار یافته و می‌یابد . «سینما ۵۲» ، از این شماره بتدریج خلاصه‌ای از این مقالات را برای اطلاع علاقمندان ایرانی سینما منتشر میکند .

دومین جشنواره و مطبوعات جهان

لبنان :

برگزارکنندگان جشنواره تهران توانستند چنان کنند که این رویداد ازاین پس‌می‌تواندرتقویم‌بزرگترین برخوردهای هنر هفتم جای گیرد .

□ «سینه دوریان» ، مشهورترین و پرتیراژترین نشریه سینمائی خاورمیانه که در بیروت منتشر میشود ، در دو شماره متوالی مجموعاً ۱۷ صفحه را به جشنواره تهران اختصاص داده و نیز یکی از این دو شماره را «شماره مخصوص‌جشنواره‌جهانی فیلم‌تهران» نامیده است .

آلن پلیسون مدیر این مجله مطلب مفصل اولین شماره را به این ترتیب آغاز میکند : **« در این ماه نوامبر ، وقتی در تهران باد میوزد ، هوا سرد میشود ، بخصوص‌که ساعت ورودتان به این شهر یازده شب باشد . اما من نه فقط به سرمای هوا ، بلکه به گرمای انسانی نیز حساسم . و این گرما را در سرتاسرجشنواره بخوبی حس کردم .**

برای افتتاح جشنواره چه شخصیتی عالیمقام‌تر ومهربان‌تر از علیاحضرت شهبانوی ایران می‌توانستیم آرزو کنیم ؟ علیاحضرت خواستند که شخصاً به اعضای هیئت داوران و عده کثیر شرکت‌کنندگان (در حدود پانصد نفر) خوش آمدگویند . وقتی شهبانو درسالن بزرگ انتظار تالار رودکی ، که در آن شرکت‌کندگان صف کشیده بودند ، ظاهرشدند، یك‌لحظه احساس قوی برهمه مستولی‌شد، یکی از این لحظاتی که در زندگی هرکس پیش میآید و حکایت از اهمیت و عظمت موقع دارد .

باید ازکاردانی برگزارکنندگان‌جشنواره نام‌بریم که توانستند چنان کنندکه این رویداد از این پس در تقویم بزرگترین برخوردهای هنر هفتم جای گیرد .»

این مجله سپس به نقد فیلمهای جشنواره می‌پردازد ، و منجمله درباره **«یك اتفاق ساده»** سهراب شهید ثالث چنین می‌نویسد : : **«این اولین فیلم ایرانی مسابقه با ریتمی که عمداً آهسته است ، داستان پسرکی را در یك‌شهرك بیان میکند که تنها اتفاق مهم زندگیش مرگ مادر است . با آنکه هنگام تماشای فیلم تأثیر کارهای دیگر ، و منجمله «جزیره عریان» ، ژاپنی ، محسوس است ، معهذا باید گفت که شهید ثالث در تجسم زندگی روزمره و بی‌اتفاق یك‌شهر ایرانی اعجازمیکند .»** . «آلن‌پلیسون» سپس به بیان مصاحبه‌های متعددی که با مشاهیر سینمائی در تهران انجام داده می‌پردازد وسپس از فیلم «عروس» محصول ترکیه یاد میکند : **«من با شك و تردید بدیدن این فیلم رفتم ، چرا که ازکشوری میآیدکه در زمینه سینما و درصحنه بین‌المللی هنوز امتحانی نداده ــ ولی بی نهایت غافلگیر شدم . «عروس» فیلمی‌است با کیفیات متعدد ، قبل از هرچیز موضوع‌فیلم، که با شجاعت تمام مسئله شرایط زندگی زن را در یك جامعه متحجر بیان میکند . در چنین جامعه‌ئی تعصب‌ها و سنت‌های غلط خانوادگی هنوز وجود دارند و مانع از بیان شخصیت انسانی میشوند . از این‌موضوع کارگردان بنحو عالی استفاده کرده ، و بخصوص در پرورش صحنه‌های خصوصی که محیط زندگی‌خانوادگی خفقان‌آور را نشان میدهد از استفاده بیش از حد از بعضی وضعیت‌های درامی (مثل مرگ کودك) اجتناب ورزیده ، و بالاخره باید به بازی خانم کوچیگیت اشاره کنم که فوق‌العاده است .»**

همین نویسنده مطالب متعدد شماره بعدی را به این نحو آغاز میکند : **«درپایان جشنواره تهران یك فهرست جوایز منتشر شد . اما در حقیقت جایزه واقعی این برخورد تجمع خارق‌العاده همه نام‌های بزرگ‌سینمای‌بین‌المللی**





بود که از چهارگوشه جهان بتهران آمدند تا این جشنواره را تبدیل به موفقیتی انکارناپذیر کنند . به این خاطر باید به برگزارکنندگان رویداد تهران تبریك گفت» .

نویسنده سپس مجدداً به‌انتشار مصاحبه‌های مختلف و نقد فیلمها می‌پردازد واین‌بخش را بـا اشارهٔ به فیلم «مغولها» پایان میدهد : **«غافلگیری بزرگ این جشنواره فیلم پرویز کیمیاوی بود . با آنکه میگویند هیچکس در کشور خودش پیامبر نیست ، معهذا کیمیاوی توانست در مقابل فرانسوا لوتریه (کارگردان «حدیث نفس») جایزه هیئت داوری‌را برباید. جایزه به او تعلق گرفت ، چرا که فیلمش از جمله آثاری است که در یك مسابقه بین‌المللی سینمائی عامل «غافلگیری» را با خود دارند.»**

انگلستان :

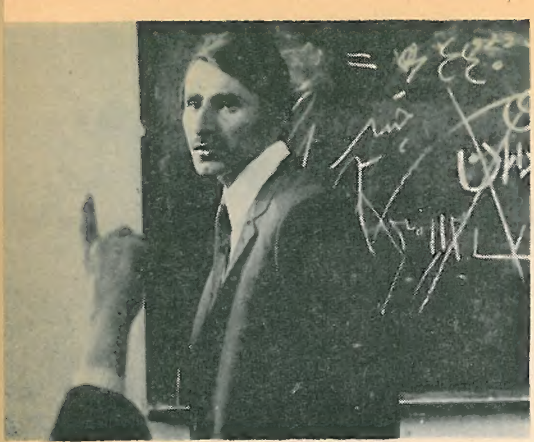
تهران در سال ۱۹۷۳ ثابت کرد که می‌تواند نقطه برخوردی حیاتی میان سینماهای شرق و غرب باشد .

□ **پیتر کاوی** منتقد مشهور و پرسابقه انگلیسی در روزنامه «تایمز مالی» چاپ لندن چنین می‌نویسد : **«درحالیکه وزیر تجارت و صنعت انگلستان ، پیتر واکر ، در تخت‌جمشید قرارادادی برای یك سرمایه‌گذاری معادل ۲۵۰ میلیون پوند درایران می‌بست ، هنرپیشگان وکارگردانان و تهیه‌کنندگان وروزنامه‌نویسان چهل‌وهفت کشور بسوی شمال این منطقه ، یعنی تهران ، میشتافتند تا در دومین جشنواره جهانی فیلم تهران شرکت کنند ، که بلندپروازیش از جشنواره اول بیشتر بود . (اولین دوره با ناشیگری قبل از کان ۱۹۷۲ برگزار شد و مورد بی‌اعتنائی غالب کشورها قرار گرفت .) تاریخ پائیزی جدید باعث شد کـه ایرانیان بتوانند ادعا کنند که جشنواره‌شان یکی ازپنج رویداد بزرگ سینمائی جهان است ، واگر معیارهای میهمان‌نوازی و جنبه‌های جلب‌سیاح را در نظر بگیریم ، تهران را بایـد بطور چشمگیری در تقویم فستیوالی قرار دهیم . کنفرانسهای مطبوعاتی که در کان و برلن جلساتی خسته‌کننده و بی‌معنی هستند دراینجا بخاطر تشعشع مترجـم بخوبی درخشیدند . میهمانی‌های مجلل متعدد باعث میشدکه‌میهمانان در محیطی دلپذیر با یکدیگر آشنا شوند و به تبادل عقیده بپردازند . برنامه جشنواره درست مثل شهر تهران وسیع و مفصل بود . بغیر از مسابقه و قسمت اطلاعات ، مروری بر آثار فرانك کاپرا و رنه‌کلر (هردو درتهران بودند) و یك «چشم‌انداز سینمای افریقا» ترتیب داده شده بود .»**

«پیتر کاوی» پس از بحث دربارهٔ فیلم «خوشبین‌ها» و بازی پیتر سلرز (که در موقع برگزاری جشنواره هنوز درانگلستان ناشناس بود) ونیز «لاکی لوچیانو» ، به شرکت ترکیه در جشنواره اشاره میکند :

«این کشور با آنکه سالی سیصد فیلم تولید میکند ، هیچوقت در جشنواره‌هـای بین‌المللی در غرب حضور ندارد . فیلم آنها در تهران «عروس» نام داشت کـه با شهامت به برخورد میان یك جامعه پدرسالاری و عشق یك مادر بفرزندش می‌پردازد . با آنکه تکنیك فیلمبرداری ابتدائـی است ، معهذا بعضی از صحنه های خانوادگی بسیار قوی هستند ونیز ایفای نقش هولیا کوچیگت در نقش عروس بدبخت نیروئی خودسرانه و مطبوع دارد .»

نویسنده سپس به فیلمهای ایرانی اشاره میکند : **«یك هیئت داوری پرتشخص دوتا از پنج جایزه‌ئی را که در اختیار داشت به‌فیلمهای**



Tehran

The Optimists

by PETER COWIE

While the Secretary for Trade and Industry, Peter Walker, was concluding arrangements at Per- [illegible] man, Larry Pizer, and some unpopular songs and music by Lionel Bart. *The Optimists* im- [illegible] woman, was *Joan francesa,* directed by Carlos Die[illegible]

Daily Telegraph

FILMS

An inside view of festivals

By PATRICK GIBBS

IN THIS festive season, somewhat nominal this year, I write about film festivals, where the festivities have hardly hope to anticipate Cannes in May, Tehran did well this year at the end of November, a date which allowed it to pick

ایرانی داد . شاید این علامتی بود به بقیه دنیا که بداند آثاری چون «گاو» و «پستچی» داریوش مهرجوئی بهیچوجه توفیق‌هائی‌محدود و منزوی نیستند . هم «یك اتفاق ساده» اثر سهراب شهید ثالث با تصویری مؤثر و موجز که از زندگی یك پسربچه در ساحل خزرارائه میدهد ، و هم «مغولها» اثر پرویز کیمیاوی ، که با اداهای بیشتری درباره مفهوم و ارزش فیلمسازی در تلویزیون تفکر میکند ، توانستند بخوبی با فیلمهای خارجی مقابله کنند . ضمناً برای روزنامه‌نگاران‌خارجی آخرین فیلم‌آلبرت لاموریس بنام «باد صبا» نیز نمایش داده شد . این یك سیاحت خیره‌کننده هوائی از ایران است که در آخرین روزهای فیلمبرداری دراثر یك تصادف هلیکوپتر باعث مرگ‌کارگردان‌شد.

این آثار ، و نیز یك کمدی بلژیکی‌بنام «کانون گرم خانواده» اثر بنوا لامی ، که نگاهی طنزآلود و گرم به زندگی در خانه‌های پیران میافکند ، از زمره غافلگیری‌های مطبوع دو هفته تهران بودند . در واقع ، علی‌رغم شکایت‌ها و جدل‌هائی که گریبان هرجشنواره تازه سالی را میگیرد ، تهران در سال ۱۹۷۳ ثابت کرد که میتواند نقطه برخوردی حیاتی میان سینماهای شرق و غرب باشد .»

انگلستان :

امسال فقط چهارجشنواره حق داشتند خودشان را بین‌المللی معرفی کنند واین معرفی موجه باشد و «تهران» یکی از آنهاست .

«پاتریك گیبس» منقد انگلیسی دیگری که شهرت بین‌المللی دارد ، در چندین شماره «دیلی تلگراف» چاپ لندن به نقد فیلمهای جشنواره تهران می‌پردازد ، و منجمله از « خوشبین‌ها » انگلیسی ، « حدیث نفس » فرانسوی ، «زمان در یاد» ژاپنی و «لیبیدو» استرالیائی تحسین میکند ، ولی «لودویگ» ایتالیائی را سطحی می‌یابد . وی در بارهٔ فیلم ایرانی «یك اتفاق ساده» چنین می‌نویسد : «بحق باید بگویم که فیلم محبوب من در میان آثاریکه در تهران دیدم این اثر کارگردان بیست‌وهفت‌ساله سهراب‌شهیدثالث است‌که پس‌از تجربه بسیار در تهیه آثار کوتاه مستند به فیلم طویل روی آورده است . منظر فیلم او شهرك دورافتاده‌ایست در ساحل خزر ، با رنگهای خاکستری و نرمی که معرف یك نور محلی جالب توجه است . دراین فیلم فقط سه آدم مورد مشاهده قرار میگیرند : پدر ، که ماهیگیری قاچاق میکند و دائماً مشروب می‌نوشد ، مادر که مریض است و فقط از تخت برمیخیزد که غذا درست کند ، و پسر که در مدرسه پیشرفتی ندارد و فروشنده ماهیهای‌پدر است تا درآمد را هم در میخانه به او برساند . شنیدم که یکنفر گفت : «این کارگردان «برسون» و «اولمی» را میشناسد .» ــ اما من بیشتر تصور میکنم که چیزی از «اونیل» نمایشنامه‌نویس بخصوص در طریقه استفاده کارگردان از تکرار رویدادهای بی اهمیت روزمره وجوددارد ، درست مثل یك‌کمپوزیتور موسیقی‌که با تغییراتی به‌تم اصلیش باز میگردد. همینطورشباهتی هست با « د ــ هـ ــ لاورنس » از این نظر که در مسائل ساده خانگی ، غذا درست کردن ، آب کشیدن و تخت مرتب‌کردن معنی واهمیت می‌یابد .گاهی اوقات صحنه‌هائی با طنز تلخ وجود دارد ، مثل موقعیکه بعد از مرگ مادر ، بنظر می‌آید که پسر صاحب یك لباس تازه خواهد شد ، اما چنین نمیشود . در واقع سرتاسر فیلم بطرز اعجاب‌آوری فصیح است ، کلمات در فیلم نادر هستند، واقع‌گرائی

WHATEVER one may say about the organisation or the programmes, the Teheran Film Festival, now in its second year, looks like having a future.

Only to be expected that Teheran should follow the example of the long-established beanos at Venice or Cannes. Everything

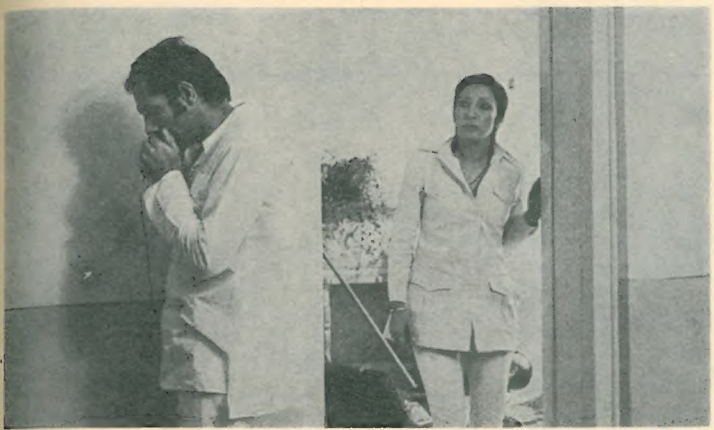
Dilys Powell reports from Teheran

PERSIAN MARKET

with a hero who assumes a life of physical blindness.

benefits of cinema and television to a remote Turkoman com-

the difficulty of following the Canadian French) in, Claude Jutra's rather lifeless "Kamouraska," with Genevieve Bujold as a predatory nineteenth-century wife. I was encouraged by the presence of Jeanne Moreau in the Brazilian "Joanna, the French Woman," only to find that she



تلخ فیلم را نبودن موسیقی تشدید میکند ، و حالت کلی فیلم توسط شیوه محوکردن آرام هر صحنه درتاریکی مؤکد میشود . این فیلم پیروزی مشاهده ، ایجاز و کنترل است .»

«پاتریك گیبس» در آخرین مقاله خود می‌نویسد : «همانطور که از مطالب هفتهٔ قبل من میتوان حدس زد ، تهران را باید اضافه جالبی به فهرست فستیوالهای فیلم دانست . امسال فقط چهار جشنواره حق داشتند خودشان را «بین‌المللی» معرفی کنند و این معرفی‌موجه باشد ، و تهران یکی از آنهاست . »

فرانسه :

«جشنواره تهران» درنبردی که برای کسب برتری علیه «کان» آغاز کرده، نخستین امتیاز را بدست آورده است.

□ «هانری شاپیه» منتقد فیلم وفیلمساز، و سردبیر روزنامه «کومبا» چاپ پاریس ، در این نشریه مقاله‌ای تحت عنوان «جشنواره هزارویکشب» را به رویداد تهران اختصاص داده است . وی می‌نویسد : «این جشنواره که دوسال بیشتر ندارد ، و بیشتر به یك سیاحت شرقی به شیوه شاتوبریان شبیه است تا به رویداد آشفته و بی‌اصالت کان ، چنان افسانه‌ای در غرب بهم زده که امسال سیصدوشصت نفر را از سراسر جهان ، و منجمله نمایندگانی را از باصطلاح «انقلابی»ترین حکومت‌ها ، بتهران کشاند . منجمله روشنفکران چپ‌روی فرانسه نیز بنوبه خودشان در این میعاد اعجاب‌انگیز اضداد حاضر بودند . علت چه بود ؟ عشق به سینما ؟ میل به خاویار ، علاقه به جهانگردی ، یاحس معامله‌گری ؟ ودراین میان گردانندگان جشنواره از هروسیله‌ئی برای ایجاد کنجکاوی یا حتی جدل‌استفاده‌کردند . انقلابیون حرفه‌ئی، که حرف معتبری در چنته نداشتند ، سعی‌کردند نبرد سیاسی براه بیاندازند و گفتندکه میخواهند فیلمهای«زیرزمینی» ایرانی‌را ببینند . مسئولان جشنواره نه تنها این تقاضاهای ابتکاری را رد نکردند ، بلکه برای این منظور سالن نمایش و اتومبیل دراختیار تقاضاکنندگان گذاردند.»

نویسنده ادامه میدهد : «امروزکه اولین صفحه یك انقلاب بزرگ اقتصادی که ده سال پیش آغاز شد ورق خورده ایران برای‌جهش فرهنگیش آماده شده ، و امسال جشنواره تهران در نبردی که برای کسب برتری علیه کان‌آغاز کرده نخستین امتیاز را بدست آورده است .»

انگلستان :

جشنواره‌ای که دردومین سالش نشان داد که آینده دارد .

□ « دیلیس پاول » ، منتقد « ساندی تایمز » چاپ لندن از رویداد تهران بعنوان «جشنواره‌ای که در دومین سالش نشان دادکه آینده دارد» نام می‌برد و می‌نویسد : «دراینجا هنرپیشگان‌وفیلمسازان، سیاه‌پوست‌وسفیدپوست، شرقی وغربی ، فرانسوی ومصری وانگلیسی‌های خوش‌رفتار همه در یك هتل قرار دارنـد . تهران یك محل برخورداست ، چه از این‌نظر و چه با توجه به برنامه‌ها ــ میدانم که درکان هم ممکن است شما فیلمی یمنی از طراحی‌های بوز ببینید ، ولی در آنجا چنین امری یك‌وصله است ، درحالیکه در تهران جزو ذات کاراست و بر آن تأکید میشود . مثلاً امسال ، دراینجا قسمتی به سینمای افریقا تخصیص داده شده بود . بطور کلی ، کوششی که برای ایجادتعادل بکار رفته قابل احترام است . یکروز بعجله به تماشای فیلمی از ترکیه میشتابید ، و روز بعد یك تجربه مدرن سینمائی فرانسوی بنام«چشمان بسته» را درمقابل خود دارید .»

« دیلیس پاول » سپس به بحث در اطراف فیلمها می‌پردازد و دربارهٔ آثار ایرانی چنین میگوید :

«بطور کلی متوجه شدم که فیلمهائی‌که بلندپروازی کمتری داشتند با موفقیت بیشتری مواجه بودند . ایران خود فیلمی بنام «یـك اتفاق ساده» عرضه کرد که مطالعه مطبوعی در زندگی فقیران و فروافتادگان بود . من آن را به فیلم دیگرایرانی «مغولها» ترجیح میدهم .

COMBAT DU 11 DECEMBRE 1973

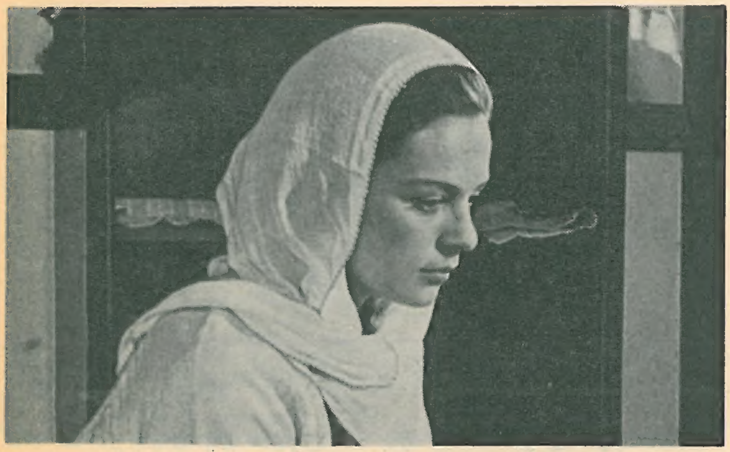
TEHERAN 73
par Henry CHAPIER

LE FESTIVAL DES MILLE ET UNE NUITS...

Il n'a que deux ans d'âge, mais déjà une légende : fenê-

ou Trevor Howard ont répondu « présent », et incapables de dire « non » aux inévitables « hirondelles » qui s'étaient ... les services

d'edition que l'Iran n'épousera pas les querelles du monde arabe, qu'il ne rompra pas ses bonnes relations avec Israël, qu'il vendra au meilleur prix tout le pétrole que l'Europe



«مغولها» بیشتر ازآنکه داستانی داشته باشد، یك نمایش غریب در بارهٔ کارگردانی است که مزایای تلویزیون و سینما را به یك منطقه دورافتاده ترکمن می‌برد. اما نباید فراموش کرد که صحنه‌های صحرا دراین‌فیلم بسیار خوب فیلمبرداری شده، و بهرحال بعقیده من هردو فیلم مستحق جوایزی بودند که به آنها تعلق گرفت.»

ترکیه :

درتمام طول برگزاری جشنواره تهران هر آنچه دیدیم غبطه‌آمیز بود

☐ روزنامه «صونو» چاپ استانبول تحت عنوان «از تهران به شما سلام میکنم» ازقول هولیا کوچیگیت ستاره مشهور ترکیه چنین می‌نویسد: «اولین حادثه‌ای که در تهران احساسات مرا تحریك کرد هنگامی بود که پس از پایان نمایش فیلم عروس‌خانم شیك و عاطفی جیمز میسون هنرپیشه مشهور را دیدم که گریست. باردوم هنگامی بهیجان آمدم که در ضیافت اختتام جشنواره به علیاحضرت‌شهبانو معرفی شدم. علیاحضرت یك بانوی بی‌اندازه باوقار ومهربان هستند. هنگامی‌که می‌خواستم یك جلد قرآن را که بطور خصوصی ازطرف انستیتوی تربیتی استانبول تهیه شده بود به ایشان بدهم چیزی نمانده بود که قلبم از کار باز بماند. «علیاحضرت» بمن فرمودند «این با ارزش‌ترین هدیه‌ای است که تاکنون دریافت کرده‌ام. آنرا که نشانه ظرافت هنرمندانه شماست تا آخر عمر با خود خواهم داشت. دراین لحظه دیدم که چشمهای علیاحضرت شهبانو پر از اشك شده است. نمی‌توانستم باور کنم که قلب یك ملکه تا این حد سرشار از احساس باشد. با شنیدن این فرمایشات دانستم که من نیز تا هنگامیکه زنده‌ام این شب را فراموش نخواهم کرد.» خانم کوچیگیت سپس چنین ادامه میدهد: «از روزیکه وارد تهران شدیم تا روزیکه جشنواره بپایان رسید ازمحبت سرشار دوستان ایرانی‌برخورداربودیم. دومین جشنواره تهران نه تنها در سرتاسر خاورمیانه تحرکی بوجود آورد بلکه موجب گردید که ما ترکها نیز برای اولین‌بار جائی در دنیای سینما برای خود باز کنیم. شرکت هنرپیشگان مشهور در جشنواره مژده‌بخش آن بود که در آینده نیز میتوان چنین‌جشنواره‌هائی دراین منطقه برپا داشت. در تمام طول‌جشنواره هر آنچه دیدیم غبطه‌آمیز بود. در عین حال متأثر شدیم که برای چه در ترکیه چنین اقداماتی صورت نمیگیرد، واگر هم دست به کاری میزنیم برای چه هنگام برگزاری آن لنگ می‌مانیم؟»

ترکیه :

فستیوال کان در مقابل جشنواره جهانی تهران هیچ بود

☐ مجله «حریت» چاپ استانبول‌درمقاله‌ای تحت عنوان «فستیوال کان در مقابل جشنواره جهانی تهران هیچ بود» چنین می‌نویسد: «دومین جشنواره تهران از چنان موفقیتی برخوردار شد که محافل سینمائی جهان را غرق در حیرت کرد. توجه فراوان‌هنرپیشگان مشهور به این جشنواره حتی موجب نگرانی محافل و سردمداران سینمائی غرب گردید. هنرمندان و کارگردانانی‌که طی سالهای اخیر به فستیوالهای کان و برلین و ونیز توجهی نشان نمیدادند همگی در جشنواره‌ای که دریك کشور خاورمیانه برگزار میشود شرکت وآنرا تقویت میکنند. این موضوع همانقدر که مایه تعجب است اسباب تمجید نیز هست. اکنون این پرسش پیش می‌آید که آیا حقیقتاً عمر فستیوال‌هائی نظیر کان، ونیز و برلین بسر رسیده؟ ــ بهرحال، حقیقت اینست که سازندگان فیلمهای آمریکائی واروپائی سعی دارند در خاورمیانه بازاریابی بیشتری کنند. ایرانی‌ها متوجه جنبه اقتصادی موضوع هستند و میخواهند تهران مرکز تجارت فیلم آسیا شود. امسال برای این جشنواره چهارصد هزار دلار خرج کردند و قرار است سال آینده جشنواره را در مقیاس بازهم وسیعتری برگزار

Le FILM FRANÇAIS • LA CINÉMATOGRAPHIE FRANÇAISE

Téhéran : vers un festival du Tiers-Monde ?

controversé dès sa nais- …stival international du …ième

la majorité des journalistes qui ne peuvent s'intéresser au festival de Téhéran que dans la mesure où ils découvrir une sélection

nous impose des films vierges au point de vue compétition internationale. Mais nous venons d'entrer dans un club et nous ne pouvons nous



کنند ــ در بازار فیلم مجهزی که برپاکرده بودند ترکیه بموفقیت رسید و توانست فیلم «عروس» را به قیمت بیست هزار دلار به هندوستان ، پاکستان و افغانستان بفروشد .»

فرانسه :

تهران بسوی یك جشنواره دنیای سومی میرود ؟

□ مجله‌حرفه‌ای وتخصصی «فیلم‌فرانسه» تحت عنوان «آیا تهران بسوی یك جشنواره دنیای سومی میرود ؟» چنین می‌نویسد : «پذیرش این جشنواره در آغاز کارش مورد اعتراض بسیاری قرار گرفت ، اما حالا در دومین سال برگزاری درمیان شخصیت‌های متعدد سینمائی که در تهران هستند ایجاد کنجکاوی و امید کرده است . چهارصد شرکت‌کننده از پنجاه ملیت مختلف بتماشای ۲۰۰ فیلم در قسمت‌های مسابقه ، اطلاعات ، رتروسپکتیوها و بازار شتافتند . مثلاً بازار فیلم به تنهائی ۱۰۰ فیلم از کشورهای مختلف بنمایش گذارد ، که البته فرانسه در میان آنها نبود ! وزیر فرهنگ وهنر ابراز داشته است که هدف برگزارکنندگان این است که وسائلی فراهم آورند که از طریق بیان سینمائی ، و درچهارچوب تبلیغ انساندوستی ، شرق و غرب بایکدیگر بیشتر آشناشوند. امانمایندگان ممالك دنیای سوم معتقدند که دراین جشنواره باید قبل از هرچیز فیلمهائی نمایش داده شود که در غرب شناخته نیست و بازار جهانی به آنها اعتنا ندارد .

آقای داریوش دبیرکل جشنواره نیز تا حدودی به لزوم این کار معتقد است . وی میگوید : « ما مایلیم با این جشنواره زمینه‌ای ایجاد کنیم که تاکنون مورد توجه هیچکدام از جشنواره‌های بزرگ که همگی در اروپا قرار دارند نبودند : زمینه برخورد بین صنایع سینمائی کشورهائی که به آنها ممالك صنعتی میگوئیم و سینمای دنیای سوم ــ اما مشکل قضیه ، پیداکردن فیلمهائی خوب در کشورهائی مثل ترکیه یا فیلیپین هست که هرکدام در سال بیشتر از ۲۵۰ فیلم میسازند . از طرف دیگر، از نقطه نظر مقررات جای تأسف است‌که بخاطر شرایطی که فدراسیون جهانی تهیه‌کنندگان تحمیل کرده ، ناچاریم فقط فیلمهای بکر را در مسابقه بپذیریم . ولی توجه داشته باشید که ما تازه وارد این باشگاه اختصاصی شده‌ایم و نمی‌توانیم فوراً دست به اعتراض بزنیم . بااینحال ، مطمئن باشید که دراین فدراسیون ، که تا بحال بیش از هرچیز یك دستگاه‌اروپائی بوده ، صدای ما بزودی خیلی رسا شنیده خواهد شد.» بهرصورت ، اگرچه فرانسه در بازارفیلم شرکت نکرد ، معهذا تعداد شخصیتهای سینمائی فرانسوی در تهران زیاد بود . در دکورناراحت و پراکنده شهر عظیم تهران (وبا توجه به اینکه قرار است تا چهارسال دیگر یك کاخ‌جشنواره آماده شود تا این مشکل از میان برود) ــ گفتگوها ، مناظره‌ها ، و مذاکرات جدی و بسیار مهمی در چهارچوب جشنواره درگرفت که تأثیر آن در آینده دیده خواهد شد . اما قبل از هرچیز ، باید متوجه باشیم که جشنواره تهران حقایق دنیائی در حال ساختن را عرضه خواهد کرد که ما به نادرستی دنیای سوم می‌نامیم .»

آمریکا :

جشنواره تهران به تقویت سینمای ایران و توسعه جهانیش کمك کرد .

□ معتبرترین نشریه حرفه‌ئی سینمائی در جهان ، یعنی «ورایتی» که در نیویورك و هالیوود چاپ میشود و «انجیل سینما» لقب گرفته ، در طی سه شماره متوالی اخبار متعددی درباره جشنواره تهران به چاپ رسانیده و ضمناً درطی یك مقاله ، این نظرات را ابراز داشته است : «هیئت نمایندگی آمریکا در تهران‌چشم مردم را خیره کرد و هیئت نمایندگی فرانسوی از نظر تعداد سایرین را تحت‌الشعاع قرار داد ، اما سرانجام ایتالیا و ایران و انگلستان‌بودند که جوایز اصلی جشنواره را بدست آوردند . فیلمهای آمریکائی مسابقه «ساندر» ، «سربلند» و بالاخره اثر مارتین سکورزس «پائین شهر» بودندکه در نیویورك با تحسین همگانی مواجه

THE SUMMING UP AND AWARDS OF THE
SECOND TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

THE CLOSING SESSION

The closing session of the Second

Bulber Bought a Proper Future (F.R.G.), *Pollution* (Iran), *Piet Mondrian* (Netherlands), *Bannerfilm* (Canada),

to Washington, *Meet John Doe, Arsenic and Old Lace,* and *The Bitter Tea of General Yen.*



میشود اما دراین جشنواره آسیای مرکزی هیجانی برنمی‌انگیزد. برنامه مسابقه فقط قسمت کوچکی از یك طرح عظیم بود که در آن بیشتر از ۱۰۰ فیلم در برنامه اصلی، رتروسپکتیوهای رنه کلر و فرانك کاپرا، نمایشات مخصوص و برنامه جامعی از فیلمهای افریقائی نمایش داده شد. وزارت فرهنگ و هنر شش‌تا ازبهترین سینماهای این شهر تشنهٔ فیلم را برای این نمایشات اختصاص داده بود.

قبل ازبحث دربارهٔ این حادثه سینمائی افسون‌کننده، بگذارید یادآوری کنیم که ایران یك کشور غیر عربی تولید کننده نفت است که محصول خودرا تحریم نمیکند بلکه به حراج میگذارد و در مقابل بالاترین قیمت‌ها میفروشد. هنگامیکه جشنواره بپایان رسید، نمایندگان ۲۰ کشور شرکت‌کننده در یك‌مزایده درتهران بودند بامید آنکه تانکرهایشان را پر از نفت کنند. مخارجی که برای جشنواره‌شد دراقتصاد ایران همچون قطره‌ای در دریاست. علیاحضرت شهبانوی ایران برآن نظارت عالیه دارند و وزیر فرهنگ و هنر میگوید که یك مدت زمان رشد پنجساله باید این رویداد را به‌اوج اهمیت و کارآئی برساند. هژیرداریوش با روحیه بین‌المللی و دینامیکش، از چنین هدفی متابعت میکند. همگی وقوف دارند که جشنواره‌ئی با چنین ابعاد عظیم را نمیتوان در چهارگوشه شهری گسترده و پراکنده برگزار کرد. طرحی برای ساختمان یك مرکز ۲۰ میلیون دلاری در دست است که برای‌جشنواره وسایر برخوردهای فرهنگی بکارآید. داریوش به«ورایتی» گفت که این طرح شامل یك هتل، یك اودیتوریوم اصلی به ظرفیت ۱٤۰۰ نفر و پنج سالن کوچکتر بظرفیت بین ۸۰ تا ٤۰۰ نفر، و تسهیلات کامل اداری خواهد بود. تاریخ افتتاح احتمالاً سال ۱۹۷۷ خواهد بود. تا آن موقع چاره‌ئی نیست جز آنکه شرکت‌کنندگان درجشنواره با اتوبوس‌واتومبیل به اینسو وآنسوی تهران بروند.

برای غلبه بر مسائل اقامت که امسال پیش آمد، مدیر جشنواره امیدوار است که در سال ۱۹۷٤ دوساختمان هتل هیلتون را در اختیار گیرد و همه شرکت‌کنندگان خارجی را زیر یك سقف جا دهد. پراکندگی مراکز در جشنواره امسال باعث شد که هیئت‌های نمایندگی کشورهای مختلف ازیکدیگردورباشند.

درمورد این شرکت‌کنندگان، باید گفت که دعوت‌ها از سرعقل‌بعمل آمده بود.

نمایندگان مطبوعات و صنایع سینمائی بشکلی جامع حضور داشتند. منتقدین و روزنامه‌نگاران توانستند تماسهای دست اول با سینمای تازه جوانه‌زده ایران حاصل کنند. درپیروی از این‌ضرب‌المثل قدیمی که «پول خرج کن تا ثروتمند شوی» جشنواره تهران از «پذیرائی، بعنوان وسیله‌ای برای کمك به سینمای ایران وتوریسم درایران استفاده میکند. در میانهٔ جشنواره، در حدود دویست تن از میهمانان که بیشتر تهیه کننده و کارگردان بودند به سیاحت اصفهان، شیراز و پرسپولیس برده شدند. هدف واضح بود. خواستند که این عده با مناظر و چشم‌اندازهای ایران که برای کار سینما مفید است آشنا شوند. شك نیست که جشنواره به تقویت سینمای ایران و توسعه جهانیش کمك کرد.

مهرداد پهلبد وزیرفرهنگ‌وهنر، میگوید که جشنواره تهران باید انساندوستی را در هنر سینما تشویق کند. هژیر داریوش، دبیرکل جشنواره، اضافه میکند که تهران باید زمینه‌ئی برای برخورد بین سینماهای شرق و غرب‌باشد.

ایران از نظر سوق‌الجیشی بین شرق و غرب قرار دارد. یکپا در شرق دور دارد و یکپا در خاورمیانه و افریقا ـ این وضعیت جغرافیائی تهران را از عامل «راه ارتباطی» بهره‌مند میکند. اما درطی سال‌های آینده، فاتحین هر برخوردی بین سینماهای شرق و غرب، اروپا و آمریکا خواهند بود. حتی امسال پانورامای افریقائی که جشنواره برگزار میکرد نتوانست یکی از رویدادهای مهم آن بحساب آید.

مسائل تشکیلاتی که امسال وجود داشت، در مقایسه با نتایج کلی که بدست آمد، وبا توجه به اهمیتش برای رنسانس کوتاه مدت سینمای ایرانی، بسیار کوچك بود.»

VARIETY

PRICE 60¢

NEWSPAPER

Second Class P.O. Entry

Published Weekly at 154 West 46th Street, New York, N. Y. 10036, by Variety, Inc. Annual subscription, $25. Single copies, 60 cents
Second Class Postage Paid at New York, N. Y., and at Additional Mailing Offices

6 PICTURES VARIETY Wednesday, December 19, 1973

Teheran Tidbits

Teheran, Dec. 18.
Film Festival. He not only



آمریکا :

جشنواره تهران طی دوسه‌سال آینده همپایه کان خواهد شد .

☐ نشریه «ورایتی» ضمناً مصاحبه‌ای با **جك والنتی** ، رئیس انجمن شرکت‌هـای آمریکائی تهیه‌کننده فیلم بهنگام اقامت او در تهران بعمل آورده ــ در پایان این مصاحبه که بیشتر مربوط به مسائل فیلم آمریکائی‌است، جك والنتی در بارهٔ رویداد تهران چنین اظهار میدارد : **«آنچه که مرا تحت تأثیر قرار داده اینست که دراینجا یك مقصد ملی وجود دارد که این جشنواره باید یك اتفاق بزرگ جهانی در کار سینما باشد . برای نیل به این مقصود هم وسائل لازم را در اختیار دارند و هم یك نیرونی انسانی متشکل و پرانرژی را ــ بـا توجه به این مقصد ملی ، جشنواره تهران طی دو سه سال آینده همپایه کان خواهد شد .»**

واقعیت سینمای کانادا در جشنواره تهران

☐ در برنامه «بررسی هنرها» در رادیو کانادا ، جرارد پراتلی‌مشهورترین منتقدسینمائی کانادا چنین اظهار داشته است (ترجمه از روی متن کتبی گفتگوها که ارسال شده بعمل آمده است) : **«این حقیقت که سینمای کانادا وجود دارد ، نه‌فقط ازطریق نمایش فیلم‌ها در سینماها، بلکه بخصوص از راه عرضه هویت و تصویر کانادا در رویدادهای سینمائی خارجی ظاهر میشود . در طی بیست‌سال گذشته از فیلمهای کوتاه محصول دفتر ملی فیلم که بگذریم ، کانادا در صحنه‌جشنواره‌های سینمائی غائب‌بود. سالیان متوالی ، کانادائی‌ها در جشنواره‌هـا حضور یافتند تا ببینند که کشورهای کوچك‌تر وفقیرتر فیلم عرضه میکنند ، خودرا میشناسانند وغالباً جایزه می‌برند . دیگران ازمامی‌پرسیدند چرا فیلم بلند نمیسازید ؟ و ما از بس که در جواب بهانه‌هـای مختلف میآوردیم خودمان خسته شده بودیم . حالا این وضعیت تغییر کرده: فیلمهای کانادائی به کان ، برلین ، نیویورك و جشنواره‌های کوچکتر دیگر رفته‌اند ودراین رویدادها تأثیر عمیقی از خود بجا گذاشته وبا تحسین انتقادی روبرو بوده‌اند . و حالا ، این افتخار را بما ارزانی کرده‌اند که یك جشنواره مهم ونوسال را با یك‌فیلم کانادائی افتتاح کنند.**

منظورم «دومین جشنواره جهانی فیلم تهران» است ، درایران ، یا اگر هنوز مایلید آنرا بنام دیگرش بخوانید ، در «پرشیا» ــ در آوریل سال گذشته ، وزارت فرهنگ و هنر ایران تصمیم گرفت جشنواره‌ای عمومی برگزارکند، شاید دراین میان موفقیت جشنواره جا افتاده کودکان در تهران منبع الهام بود . بهرحال جشنواره اول بطور محدودی موفقیت‌آمیز بود، و باعث شد که دومین دوره ، نه در آوریل بلکه در نوامبر ــ دسامبر ــ و با بوجه‌ای معادل پانصد هزار دلاربرگزارشود ــ شرکت‌کنندگان از همه جای دنیا آمدند ، علیاحضرت شهبانو جشنواره‌را گشودند وبپایان رسانیدندوبرنامه‌ای شامل فیلمهای بین‌المللی ، افریقائی‌ها ، رنه‌کلر و کاپرا ، قسمتهای اطلاعاتی ، مسابقه و باز برنامه‌های دیگر عرضه شد . هرشب سازمانی یا شخصیتی ضیافتی بپا کردند که در هرکدام صدها نفر شرکت داشتند ودرطی آنهافیلمسازان نقاط مختلف دنیا با هم آشنا شدند ودرهـم جوشیدند . بسیاری از آنها هنرپیشگانـی از سینماهای خاورمیانه بودند که ما نمیشناختیم ، اما آن زیبائی و جلالی را داشتند که امروز در هالیووديها دیگر دیده نمیشود . و حالا

بقیه درصفحه ۴۵

ژان لوك گودار
JEAN LUC GODARD:
وقتی دیگر اندیشه‌ای دیگر

ترجمه : پرویز شفا



«اصوات بریتانیائی» (۱۹۶۹)، آغاز دورهٔ تازه‌ای در زندگی سینمایی وشیوهٔ فکری **ژان لوك گودار** به‌عنوان یك فیلمساز انقلابی بشمار می‌آید ــ سرآغازی که به‌خاطر همکاریش با **«گروه ژیگاورتوف»** وهمچنین تغییروتحول فکری او نسبت به‌فیلم وسینما از اهمیت خاصی برخوردار است و همانطوری که از عنوان فیلم برمی‌آید، او به‌بررسی اصوات و سروصداهای یك جامعهٔ مدرن صنعتی می‌پردازد. ازاین زمان به‌بعد، **گودار** برای ساختن شش فیلم دیگر با **«گروه ژیگاورتوف»** همکاری‌کرد واین فیلم‌ها اکثر اوقات فقط برای گروه‌های رادیکال و مجاهد نشان داده می‌شد و درهمین فیلم‌هاست که گویندهٔ متن بدون آن‌که دیده شود، دائماً مسایل ایدئولوژیکی علمی وغیره را تشریح می‌کند.

گودار در فاصلهٔ ساختن **«ازنفس‌افتاده»** (۱۹۵۹) تا **«تعطیل آخرهفته»** (۱۹۶۷)، از موقعیت یك آنارشیست بدون‌گرایش‌های مشخص سیاسی، به‌یك منتقد بصیر و خرده‌گیر فرهنگ غربی تکامل یافت. از۱۹۶۸ که سال شورش‌های داخلی درفرانسه بود، گودار به‌تجربه بافیلم‌های ایدئولوژیکی پرداخت. اما، همانطوری که یکی از صاحبنظران دربارهٔ کار و همکاری گودار با **«گروه ژیگاورتوف»** اظهار می‌کند:

گودار تا زمانی‌که فیلم‌های قبلی‌خودرا به‌عنوان کالاهای مصرفی مردود ندانست، یك فیلمساز انقلابی‌نشد زیرا که این‌فیلم‌ها به‌خاطر ابداعات، تازگی و خصوصیت ویژهٔ تجاری که داشتند، به‌عنوان وسایلی به‌حساب می‌آمدند که بیشتر از ایجاد نیروی محرّکه‌ای برای عمل، سعی در به‌هیجان آوردن اندیشه می‌کردند و به‌جای تضعیف ونابودی قدرت‌های‌سیاسی موردنظرشان، به‌نحوی ندانسته به‌تقویت آنها می‌پرداختند.

موقعیت تازهٔ‌گودار با انکار نقش«هنرمند فردگرا» به‌خاطر یك هنرمند همگام متعهّد، انکار نقش تماشاگران فیلم‌های هنری به‌خاطر تماشاگران مجاهد، انکار نقش تجربهٔ بصری به‌خاطر استنباط فکری، انکار نقش مهم تصویر بصری به‌خاطر صدا و بیان تجزیه و تحلیلی، مشخّص شده‌است. آنچه که دراین‌جا منظور نظراست، این‌است‌که چگونه علاقه وسرسپردگی **گودار** به‌فیلمسازی که درتمام فیلم‌هایش اززمان **«از نفس‌افتاده»** تا **«تعطیل آخرهفته»** به‌وضوح آشکار است، به‌یك وضع وموقعیت نهایی‌سیاسی در زندگی او منجر شد وچگونه با بسط تخیّل بصری و درایت ما، آگاهی سیاسی ما را نیز گسترش‌داده‌است ــ درواقع، چگونه‌بابهره‌گیری از نقش دراماتیك دوربین در فیلم، توانسته‌است «دیدن» به شیوهٔ سنّتی را به عنوان یك عمل سیاسی، دراماتیزه‌کند.

«شارل‌بار» یکی از افرادی که به‌بررسی

فیلم‌های اولیهٔ **گودار** اقدام کرده‌است صحنه‌های آغاز فیلم « **از نفس افتاده** » را اینطور توصیف می‌کند : « **کلوزآپ هفت‌تیر میشل ، یك شات زیبای تا اندازه‌ای طولانی از یك پلیس (که چهره‌اش را نمی‌بینیم که به‌پشت ، روی علف‌ها می‌افتد ، لانگ‌شات میشل که در فضایی باز درحال دویدن است ، آنگاه او درپاریس‌است** ».

همانطوری‌که «شارل‌بار» اشاره می‌کند، ناگهانی بودن تمام این‌عملیات ، جدایی وبی‌قیدی میشل را می‌رساند . درواقع ، پرش‌های تدوینی که تماشاگران را در ۱۹۵۹ حیرت‌زده کرد ، محدودیت وجدایی «میشل» و «پاتریسیا» را از بقیهٔ جهان و از واقعیت عملی و جدایی آنها از یکدیگر را علیرغم لحظات غنایی شاد و عاشقانه‌ای که بین آنها وجود دارد ، نشان می‌دهد . وشاید مهم‌تر ، پرش‌های تدوینی به‌آن منظور مورداستفاده قرارگرفته‌است تاهرشخصیت وهرآکسیون را جدا ومجزّاکرده ، ارتباطهای زمان ، فضا ، علّیت و معنی را انکارکنند . درصورتی‌که تدوین سنّتی ، معانی و رابطه‌هایی برای بیننده ایجاد می‌کرد ، یا قوانین منطق یا مونتاژ را پیروی می‌کرد ، تدوین **گودار** باعث ایجاد فاصله‌هایی شد ــ بیننده را از درگیری شدید جداکرد و اورا با یك سری آکسیون‌های از لحاظ بصری ، عینی مواجه‌کرد . اما این ، تنها بخشی ازتأثیر است ، نظر به‌این‌که ما پیوسته از معارضه و مداخلهٔ دوربین فیلمبرداری بین ما و چیزی‌که بایستی یك سکانس روان و سلیس رویدادها باشد ، آگاه هستیم .

گودار درسه فیلم‌بعدی‌خود، درطلب‌ایجاد جدایی ، به‌تجربه با «تأثیرات از خود بیگانگی» پرداخت . دوربین ، در عوض این‌که معارضه و مداخله بکند ، یك وسیلهٔ کنترل کامل و اختیاری می‌شود . در فیلم «**سربازکوچك**» ، دوربین‌متناوباً بخش‌های طولانی بحث ومذاکره دربارهٔ معنی را با شات‌های‌کوتاهی از خشونت بی‌معنی ، نشان می‌دهد . در فیلم «**یك‌زن ، یك زن‌است**» ، دوربین ، یك ریتم بی‌ربط کمدی موزیکال را بر صحنه‌هایی از زندگی واقعی تحمیل می‌کند. درفیلم «**برای گذران زندگی**» ، طرح و اعمال اختیاری دوربین ، حتی درتضّاد وستیز شدید با سوژه است . این فیلم ، داستان «**نانا**» را طی شش‌ماه آخر زندگیش تصویر می‌کند ، یعنی از موقعی‌که به‌صورت یك فاحشهٔ آماتور درمی‌آید و سپس به مقام یك فاحشهٔ حرفه‌ای ارتقاء پیدا می‌کند ، تا بالاخره پس‌از این‌که پااندازش سعی می‌کند اورا به دستهٔ رقیب بفروشد ، به‌طرز پوچ و مسخره‌ای در جریان یك تیراندازی کشته می‌شود . اما دوربین ، «نانا» را دنبال نمی‌کند ، برای این‌که دورهٔ شش‌ماههٔ زندگی او به‌دوازده اپیزود جداگانه مشخص شده که به‌وسیلهٔ نوشته‌های طولانی بین اپیزودها ازهم مجزّا شده است . بنا به‌گفتهٔ «گودار» : **یکی از مقاصد اصلی فیلم ، نمایش عینیت کامل ، بدون اظهارنظر یا قضاوت است.** اما گودار همچنین اعتراف می‌کند: **درعین‌اینکه فیلم رئالستیك است ، در عین حال ، کاملاً غیررئالیستی‌هم هست . خیلی‌حساب شده‌است ... از جهتی مثل یك نقاش فکر می‌کردم** » . تنظیم سکانس‌ها ، اهمیت زیباشناسی و اخلاقی ویژه‌ای به‌خود می‌گیردکه به‌اهمیت سوژه ومنظورعینیت اضافه می‌شود . وشات‌های نهایی، ما را از تسلط کامل ومطلق خالق‌اثر ، آگاه می‌کند .

گودار در فیلم‌های « **مذکر، مؤنث** » ، « **دو یا سه چیز دربارهٔ او می‌دانم** » و « **دختر چینی** » ، وسیلهٔ بیانی خودرا تا مرحلهٔ عینیتی‌که در فیلم‌های مستند رایج است ، پیش می‌برد . بیشتر و بیشتر ، آکسیون وتحرّك ، یك حالت تابع نسبت به مصاحبه پیدا می‌کند تا این‌که به‌هنگام ساختن فیلم «**دخترچینی**» ، دوربین تقریباً همیشه ثابت است و در صحنه‌هایی که سؤال‌ها مطرح می‌شود و ضرورت یك انقلاب وحرکت انتقالی دانشجویی ، تنها به‌آمار وارقام تنزّل پیدامی‌کند، درست روبروی شخصیت‌های فیلم با حالتی از بی‌تفاوتی و عدم تحرّك قرار داده می‌شود . **گودار** به ما می‌گوید که : «**بهانهٔ فیلم «دو یاسه چیز دربارهٔ او می‌دانم»، زندگی درمجتمع آپارتمان‌های جدید ــ وبعضی اوقات، فاحشگی ــ است . اما هدف واقعی من، بررسی**





دوصحنه ازفیلم‌گذران زندگی با شرکت آناکارینا

بررسی تغییر وتحوّل وسیعی است کـه تمدن غرب در زمان حاضر، طی می‌کند و از خود بپرسم چگونه شخص می‌تواند بااین تغییروتحول کناربیاید» . آنچه‌که روی پردهٔ‌سینما دراماتیزه می‌شود، تغییروتحول مردم در ستون‌های آمار وارقام است . چیزی که در «دو یاسه چیز . . .» می‌بینیم ، یك زن خانه‌دار دلتنگ وبی‌حوصله نیست ، بلکه یك‌زن خانه‌داردلتنگ وبی‌حوصلهٔ معمولی است . چیزی که در « **دختر چینی** » می‌بینیم ، برافروختن آتش یك انقلاب نیست ، بلکه نمونه‌ای از انقلابی‌هایی است که می‌توانند طبقه‌بندی و بایگانی بشوند . دوربین ، بیش از این یك‌عامل معارضه ومداخله یایك‌وسیلهٔ‌کنترل مطلق نیست ، بلکه یك ضبط‌کنندهٔ فاقد شخصیت ویژه است . اگـر در نظر داشته باشیم کـه «رئالیسم» ازکلمهٔ‌لاتین Res ، مشتق می‌شود، می‌توانیم گودار را ببینیم که سعی در بردن حالت رئالیستیك ، به‌حدّ ومرزش دارد .

اما کنترل ، هنوز آشکار وشدیدتر است، برای این‌که رابطهٔ بین دوربین و بیننده تغییر کـرده است . در دو مرحلهٔ نخست ، رابطه ، رابطه‌ای ازتعارض بود . بوسیلهٔ دوربین، کنترل می‌شویم اما برخلاف میل وارادهٔ خودمان. حالا، دوربین مثل یك چشم باز که به‌سوژه‌اش خیره شده ، عمل می‌کند وتضاد یا ستیزه اراده‌هـا وجود ندارد . در عصری‌که ما مراجعه به‌افکار عمومـی و نظرخواهی را به‌عنوان واقعیت می‌پذیریم و اجازه می‌دهیم ، زندگی خصوصی و خلوت ما مورد هجوم قرار بگیرد و فردیت ما به‌وسیلهٔ آمـار و ارقام این نظرخواهی‌ها ، پرسش‌نامه‌ها و درخواست‌نامه‌ها انکار بشود ، به‌راستی امکان‌آن‌هم وجود داردکه ما به‌صورت موجودات تازه‌ای در اثر این تغییر و تحولات درآمده‌ایم که **گودار** ، نظّاره وبررسی می‌کند . واین نحوهٔ زندگی ، با همراه‌کردن ما به‌عنوان همکاران پنهانی دوربین فاقـد شخصیت ویژه و عینی ، دراماتیزه می‌شود . همذات پنداری با دوربین در «**دخترچینی**» قرار است ضد انقلابی باشد و مفاهیم ضمنی انتخاب زیباشناسی **گودار** ، شروع به‌پدیدار شدن می‌کند . موقعیتی‌که باعث انقلاب می‌شود ، از لحاظ جغرافیایی یا تاریخی، محلی نیست . پیدایش و تکوین آن در اعماق سنّت غربی قرار دارد و در دورهٔ رنسانس بود، که بزرگترین نیروی محرّک که به‌آن داده شد . تجزیه وتحلیل علمی ، تنها یك بُعد واحد از تاریخ سنّت غربی را آشکار می‌کند . یك بُعد دیگر ، موقعی آشکار می‌شود که مـا دربارهٔ ماهیت پرخاشگر ، حالت به‌اصطلاح عینی وعلمی که در عهد رنسانس تکامل یافت و در طی قرون به‌کشف یك چنین منابع عظیم دانش و قدرت منتّج شد ، به‌تعقل بپردازیم . همانطوری که «اریك هلر» می‌گویـد ، پیگرد برای دانش و معرفت ، شور وعلاقه برای استنباط ، برداشت عقلی ازآنچه مرموز است و میل برای تسخیر جهان ، ممکن است براساس «تنفّر یا دشمنی تازه‌ای از واقعیت» استوار باشد . وماهیت مفرد این‌پرخاشگری وتنفس ، به‌وسیلهٔ‌دوربین‌درنقش معمولی خودش به‌عنوان ضبط‌کنندهٔ ثابت وفاقد شخصیت‌ویژه ــ وبوسیلهٔ‌همذات‌پنداری ماباآن‌ــ آشکار می‌شود . این اشارات ضمنـی ، سوژهٔ









طرف راست بالا وپائین : دوصحنه ازمذکر ، مؤنث
بالا : دخترچینی . پائین : دو یا سه چیزدرباره او می‌دانم







معروفترین و جاه‌طلبانه‌ترین فیلم این دورهٔ فیلمسازی **گودار** می‌شود .

فیلم « **تعطیل آخر هفته** » ، «**رولان**» و «**کورین**» ، یك زوج دولتمند وتصنّعی طبقهٔ متوسط را از آپارتمان آنها در پاریس وخروج آنها از شهر ، دنبال می‌کند . این زوج ، همراه با جمعیت و مردمی‌که می‌خواهند روزهای تعطیل آخرهفته را درخارج و درهوای آزاد بگذرانند ، شهر را ترك می‌کنند و در حومه وروستا با بی پروایی هرچه تمامتر به رانندگی می‌پردازند تا این‌که اتومبیل آن‌ها ، واژگون می‌شود . پس‌از تصادف، «رولان» و «کورین» با پای پیاده راه می‌افتند و در ضمن از دیگر اتومبیل‌هایی که یکی پس از دیگری ازکنار آنها می‌گذرد، درخواست‌کمك می‌کنند تااین‌که بالاخره با حالتی خسته وکوفته به‌خانهٔ ییلاقی مادر «کورین» می‌رسند و درآن‌جا ، به‌خاطر ارثیه، مادر را به‌قتل‌می‌رسانند ودر یك هواپیما ــ یکی از وسایط نقلیه فراوان خرابی‌که کنار جاده صف‌کشیده است ــ جای داده ومی‌سوزانند. پس‌از این‌که با آرامش ، حریق بزرگی را که برپاکرده‌اند تماشا می‌کنند، سپس مخّل آسایش گروهی از افراد که در یك پیك‌نیك آرام و پرصفای خانوادگی گرد آمده‌اند ، می‌شوند . پس‌از مدتی ، باردیگر آسایش این افراد باظهور هیپی‌هایی که لباس‌هایی به سبك سرخ‌پوستان پوشیده‌اند برهم زده می‌شود و هیپی‌ها ، همه را به‌استثنای «**کورین**» ، قتل‌عام می‌کنند و آنگاه با یك‌گروه رقیب ، به‌تقلید از صحنه‌هایی از فیلم‌های مربوط به‌جنگ جهانی دوم ، به‌جنگ و جدال برمی‌خیزند . در پایان ، **کورین** که اینك با رهبر جدید دوستی نزدیکی به‌هم زده است ، از خوردن غذایی لّذت می‌برد که از تیکّه‌های نیمه پختهٔ اندام شوهرش ، تهیه شده است .

فیلم ، با چهار صحنهٔ جدا آغاز می‌شودکه هریك، نمایشگرخصوصیتی ویژه است . نخستین صحنه ، دربارهٔ **دیدن** است . این صحنه ، از یك بالکن مرتفع فیلمبرداری شده و دوربین به‌این ترتیب ، ما را از فاصله ، آگاه می‌کند . **کورین** و معشوقش با حالتی کاملاً بی‌تفاوت ، مرافعهٔ پرجنجالی‌را تماشا می‌کنندکه در پی یك تصادف اتومبیل در خیابان جریان دارد ، و درعین‌حال به راحتی دربارهٔ اغفال **رولان** صحبت می‌کنند و در عالم خیال و رؤیا ، حادثه‌ای را تصویر می‌کنند که در آن ، هم «**رولان**» و هم پدر ثروتمند «**کورین**» کشته می‌شوند .

صحنهٔ دوم ، دربارهٔ **شنیدن** است . **کورین** با لباس زیر اندکی که به‌تن دارد ، روی میزی می‌نشیند . نوری‌که از لابلای پرده‌های پشت سرش به‌داخل می‌تابد ، خطوط مریی اندام اورا به‌نرمی آشکار می‌کند . ما توصیف لاقیدانه وصریح یك مجلس‌خوشگذرانی سه‌جانبهٔ **کورین** را با یك‌دوست وهمسرش می‌شنویم. این‌هرزگی، حتی بیشتر از دعوا و مرافعهٔ صحنهٔ قبلی ، درسرحد بین‌رئالیسم وتقلید اغراق‌آمیز ومسخره قرار دارد . فاصله اینك ، بیشتر ازاین‌که درفضا باشد ، در زمان است و جدایی ، نه‌فقط توسط لحن **کورین** ، بلکه بوسیلهٔ عینیت آهسته ودقیق جمله‌هایش انجام می‌شود . اما ، عینیت بطور فعالی قوی است و یك تجربهٔ نیرومند اروتیك را موجب می‌شود .

صحنهٔ سوم ، دربارهٔ **وانمودسازی** است. مقابل یك ساختمان مدرن با آپارتمان‌های فراوان ، **رولان** در حینی‌که اتومبیل خود را عقب وجلو می‌کند با یك اتومبیل «دوفین» برخورد می‌کند واین زوج با کودکی که لباس سرخ‌پوست‌ها را پوشیده ودرکناری ایستاده است فحش‌های خشن و رکیکی ردّوبدل می‌کنند .

بالا : صحنه‌ای ازتعطیلات آخر هفته

سمت راست : ازنفس افتاده

سمت چپ : زن زن است

مادر از خانه بیرون می‌دود و با **کورین** به‌یك زدوخورد خنده‌آور به‌سبك «جودو» می‌پردازد، درحالی که **رولان** از صندوق ماشینش، یك قوطی رنگ بیرون می‌آورد و چنان‌که‌گویی، قوطی رنگ مزبور، یك تفنگ است و او هم یك گانگستر سینمایی، شروع به‌پاشیدن رنگ به مادر و ماشین دوفین می‌کند. حالا، پدر به‌نجات می‌آید، با حالتی توفانزا با تفنگی که دردست دارد از آپارتمان خارج می‌شود وبه‌دنبال اتومبیل کورسی فراری که به‌سرعت دور می‌شود، تیراندازی می‌کند. این‌صحنه، با خشونت کمیك اما نیرومندش، مضامین اصلی فیلم را بیان می‌کند: بی‌ملاحظگی بورژوازی، شوروشهوتش برای کالاهای مصرفی به ویژه اتومبیل نو، تصوراتی که به‌وسیلهٔ فیلم‌های گانگستری درجه دوم شکل گرفته وهمذات‌پنداری جوانان باجهان سوم به‌ویژه با سرخ‌پوست‌ها.

بیننده تاکنون، فیلم را باشگفتی وحیرت تماشا می‌کرده است، اما با حالتی از جدایی که به‌وسیلهٔ کمدی وبی‌ربطی آن به‌موقعیت بر او تحمیل شده است. در صحنهٔ چهارم، بینندهٔ به‌گونهٔ فعّالانه‌ای به‌تجربهٔ سینمایی صحنه‌های مختلف کشانیده می‌شود. تجربهٔ یکی از این صحنه‌ها، به‌وسیلهٔ یك شات طولانی متحرّك از یك تراکم وسایط نقلیه در جاده، امکان‌پذیر می‌شود. گویی تمام مردم پاریس برای گذراندن تعطیل آخر هفته، عازم خروج از شهر هستند و موتوریست‌ها در جاده‌ای که کیلومترها طول دارد، صف کشیده‌اند. دوربین، صف اتومبیل‌ها، اتوبوس‌ها، تریلی‌هایی که به تراکتورها بسته شده، حتی یك کامیون سیرك را با افرادی که دراتومبیل‌های روباز خود با یکدیگر توپ‌بازی می‌کنند یا درکنار جاده به ورق‌بازی مشغولند، درحال ادرار هستند یا روی قایق‌های خود سرگرم کار هستند، از نظر می‌گذراند، درهمان حین، **رولان** و **کورین** درجهت مخالف جاده، اتومبیل‌ها ودیگر وسایط نقلیه را یکی پس‌از دیگری پشت‌سر می‌گذارند وموجب برانگیختن خشم همگان می‌شوند. لکن ما صدایی جزآوای پرسروصدا و خشم‌آلود اتومبیل‌ها و موزیك ملودرامی که حالتی از هیجان درمقابل سکانس کمیك وسرعت‌آرام ویکنواخت دوربین به‌وجود می‌آورد، نمی‌شنویم. انتظار واشتیاقی که به‌وسیلهٔ این شات متحرك طولانی، موزیك، صدای بوق اتومبیل‌ها، اتومبیل‌های واژگون شده‌ای که درکنار وروی جاده پراکنده شده وبی‌ملاحظگی **رولان** در رانندگی پدید می‌آید، به‌یك نقطهٔ اوج می‌رسد — و ما غفلتاً تصادف را می‌بینیم. دوربین، بدون این‌که تغییری در سرعت خود بدهد یا توجهش را به‌نقطهٔ دیگری معطوف کند، به‌حرکت خود ادامه می‌دهد تا این‌که اجساد کودکان ووالدین آنهاراکه‌روی جاده به‌وضع فجیعی افتاده است، می‌بینیم. ضربه‌ای که از دیدن این صحنه حاصل می‌شود با خون بیش‌از اندازه قرمزرنگ ساختگی که بطور غیرمنتظره و غیرمنطقی سراپای اجساد را پوشانیده است، تشدید می‌شود.

طول و ماهیت شات متحرّك، توجه را به دوربین جلب می‌کند؛ خون قلّابی روی قربانیان ظاهراً واقعی، توجه را به حقیقت فیلمسازی جلب می‌کند. اگر درسکانس‌های مقدماتی فیلم، بنظر می‌رسید که دوربین، درجایی خارج از دسترسی ما و سوژه هم تا اندازه‌ای خارج از کنترل ما قرار دارد، حالا ما پشت دوربین هستیم و می‌دانیم که به‌ساختن فیلمی مشغول هستیم. ما همچنین ممکن است بطور مبهمی آگاه باشیم که میل ما برای دیدن، به‌چشم‌چرانی بی‌قید **رولان** و **کورین** در دوصحنهٔ نخستین، مربوط می‌شود وآنچه ما انتظاردیدنش را داریم به‌وسیلهٔ همان محدودیت‌های تخیّلی شخصیت‌ها در صحنهٔ سوم، شکل می‌گیرد. این آگاهی مبهم موقعی تشدید می‌شود که **گودار**، آکسیون فیلم را با مجموعه‌ای از صحنه‌های سنّتی که به دراماتیزه کردن نقش دوربین و معاونت ما ادامه می‌دهد، قطع می‌کند که سرانجام، **اشارات اخلاقی وسیاسی را عیان می‌کند.**

این زوج، یك اتومبیل کورسی گرانقیمت را می‌بینند که با یك تراکتور تصادف می‌کند و راننده‌اش کشته می‌شود؛ آدمی را سوار می‌کنند که ادعا می‌کند پسر خدا و الکساندر دوما است و بدون هدف به سوی اتومبیل‌های درحال عبور، تیراندازی می‌کند؛ باعث انحراف یك دوچرخه و یك اتومبیل از جاده می‌شوند و عاقبت‌الامر، اتومبیل خود را نیز واژگون می‌کنند؛ آنگاه با شخصیتی که مثل «سن‌ژوست» لباس‌پوشیده وباحرارت هرچه تمامتر ایده‌آلیسم انقلابی خود را بیان می‌کند و همچنین شخصیت دیگری که وانمود می‌کند «امیلی‌برونته» است و خود را در تقلیدی از خودسوزی رهبانان به‌اعتراض علیه جنگ ویتنام، آتش می‌زند آشنا می‌شوند. سپس در حیاط بزرگ یك خانهٔ روستایی هستند و به‌نظارهٔ یك زوج خوش‌قیافه مشغولند که پیانویی را در وسط حیاط قرار می‌دهند و یك سونات موزارت را برای دهقانان می‌نوازند. دوربین، خیلی آهسته، در یك حرکت دایره‌وار کامل، در اطراف حیاط به‌حرکتی افقی می‌پردازد که در پایان به‌جای نخست خود بازمی‌گردد و دراین‌مدت، دهقانان بی‌حرکت، منازل مسکونی آنها، اتومبیل‌ها، کامیون‌ها و تراکتورهای آنها را که در پرتو نور خورشید، برق می‌زند ضبط می‌کند. متانت و آرامی مطلق برهمه‌جا حکمفرماست. واین متانت وآرامش، درکنتراست شدید با سرعت و خشونت قبلی فیلم، بوسیلهٔ موزیك و دوربین سنّتی، اعمال می‌شود. این شات سیصدوشصت درجه‌ای، تقریباً به‌همان اندازهٔ شات متحرّك قبلی طولانی است و باردیگر، به ما فرصت تأمل و اندیشه می‌دهد تا از نقش خودمان به‌عنوان تماشاگران فیلم، آگاه شویم. این‌شات همچنین ما را وادار به‌همذات‌پنداری با دوربین می‌کند وحتی‌شاید بیشتراز‌شات متحرّك طولانی، امکان این همذات‌پنداری را فراهم می‌کند، زیرا دوربین در این‌جا نقطهٔ مرکزی و ثابت یك‌تجربه می‌شود‌که درحرکت بی‌معنی وسریعش به‌جلو، کاملاً آشفته بود. اما متانت و ثبات نسبت به‌چیزی که اتفاق افتاده، متباین وبی‌ربط است. کنترل‌کلاسیك شات‌افقی وسونات موزارت برای پیانو که به خطابه‌های ایده‌آلیستی «سن ژوست» و شعرخوانی «امیلی برونته» مربوط می‌شود، بی‌ربطی مطلق هنر وایده‌آلیسم غربی را نسبت به‌موقعیت فعلی تاریخی که صریحاً به‌وسیلهٔ فیلم بیان شده، به‌بیننده منتقل می‌کند. اما تداعی وپیوندی که بین شات افقی ودورانی طولانی وشات متحرّك طولانی به‌عمل‌می‌آوریم، ما را به درك رابطه‌ای بین بالاترین فرم‌های فرهنگ غربی، Voyeurism و یك خشونت پنهانی، رهنمون می‌شود.

یك صحنهٔ سوم و درعین‌حال سنّتی، تمام این اشارات ضمنی را در یك‌جا جمع می‌آورد ومعنی‌آنها را آشکارمی‌کند. **کورین و رولان**، پس‌ازاین‌که مسافتی‌را با پای پیاده طی‌کرده‌اند، بالاخره سوار یك‌کامیون آشغال‌کشی می‌شوند که مقابل یك خانهٔ اعیانی درحومه شهر، توقف می‌کند. آشغالی‌ها، زن و شوهر را مجبور می‌کنند که آشغال‌ها را جمع‌آوری کرده ودر قسمت عقب‌کامیون، خالی‌کنند و سپس روی آشغال‌ها بنشینند. درتمام این‌مدت، آشغالی‌های معمولی که یك الجزایری و یك‌کنگویی‌هستند به‌خوردن ناهار مشغول می‌شوند. کنایهٔ موردنظر گودار، به‌وضوح بیان می‌شود: غربی‌های ثروتمند، رودست می‌خورند وبه‌کاری واداشته می‌شوند که ازآن اکراه داشته‌اند. و دوربین برای مدت زمانی به‌این منظره خیره می‌شود: زمینهٔ باشکوه حومهٔ شهر، کامیون بوگندوی حمل آشغال با زوج دولتمندی که در میان آشغال‌ها نشسته‌اند، یك الجزایری ویك‌کنگویی با صورت‌هایی پر ازجوش وکورك، در جلو ایستاده‌اند و به‌آرامی، نان ترد و خوشمزهٔ فرانسوی را می‌بلعند. دوربین، تمام جزئیات را باوضوح هرچه تمامتر ضبط می‌کند، درحالی که ما به‌اظهارات‌انقلابی ویك‌خطابهٔ مارکسیستی دربارهٔ تمدن غربی که از نوار صدای فیلم پخش می‌شود، گوش می‌دهیم و در عین‌حال فلاش بك‌هایی از صحنه‌های قبلی وفلاش فورواردهایی از هیپی‌های انقلابی که مثل سرخ‌پوست‌ها لباس

بقیه درصفحه ۴۵

پرده‌ای که آئینه یک زندگی است

اگوست سال ۱۹۴۸ : درجشنواره سینمائی ونیز فیلم سوئدی **«موسیقی درتاریکی‌ها»** درسالنی تقریباً خالی به نمایش درمیآید ومورد توجه وعنایت هیچکس قرار نمیگیرد . دراخبار ونقدهای آن زمان‌که همگی به قیاس «هملت» اثر – سرلورنس اولیویر – و «زمین میلرزد» اثر –لوکینو ویسکونتی – پرداخته‌اند ، اثری ونامی ازفیلم **«موسیقی درتاریکی‌ها»** بچشم نمیخورد . درواقع نیز فیلم بی‌ارزشی است‌که ماجرای عشقی راکه بین یك پیانیست‌کور ویك زن‌کارگر بوجود میآید ، بازگو میکند وطبیعی است‌که درهیچکس این انتظار خام را بوجود نخواهد آوردکه روزگاری نام سازنده این اثر شهره عالم خواهد شد : **اینگمار برگمان** سازنده این فیلم دراین زمان ۳۰ ساله است واین چهارمین فیلم بلند اوست . وی قبلاً فیلمنامه‌نویس – **آلف شوبرگ** – و – **گوستاو مولاندر** – بوده است .

بعدها پس از ۸ سال فعالیت سینمائی وساختن ۱۲ فیلم بلند نام برگمان ارزش واعتبار فوق‌العاده‌ای را درسطح بین‌المللی خواهد یافت : درجشنواره کان ودربهارسال ۱۹۵۶ فیلم دیگری از او بنام **«لبخندهای یك شب تابستان»** به نمایش درمیآید . درسال ۱۹۵۸ درنمایشگاه بروکسل (اکسپو) منتقدین سینمائی نظرخواهی مضحکی بپا کرده‌اند تا لیست بهترین فیلمهای تاریخ سینما را تعیین‌کنند . دراین جاست‌که «لبخندهای یك شب تابستان» تنها یك رأی درمقابل ۱۰۰ رأی کـه به «زره‌دار پوتمکین» شاهکار سرگئی – م – ایزنشتین داده میشود ، بدست می‌آورد .

امروزه **اینگمار برگمان** پرافتخارترین ومشهورترین شخصیت جهان نمایش‌است وآنهم بارکوردی آنچنان خارق‌العاده‌که حتی با جمع زدن تعدادکارهای دوغول مقدس دیگر یعنی «فدریکو فللینی» و «جورجو استرهلر» (کارگردان پراقتدار وصاحب نام تئاتر ایتالیا – م) نیز نمیتوان بآن رسید : ۳٤ فیلم (که بین آنها آثاری چون **«مهر هفتم»** ، **«توت فرنگیهای وحشی»** ، **«سکوت»** و **«پرسونا»** وجود دارند) وتقریباً بیش‌از ۱۰۰ کارگردانی تئاتر ودرحدود ۱۲ نمایشنامه وفیلمنامه‌که خود او مؤلف آنها بوده است تنها گوشه‌ای ازاین «رکورد» بزرگ را میسازند .

اما به این قدرت سازندگی خارق‌العاده – درزمینه زندگی شخصی – باید بیش ازشش ازدواج وتعداد زیادی روابط پنهان عاشقانه را نیز اضافه‌کرد . ازسال ۱۹٤۰ که با بالرینی بنام – **الزی‌فیشر** – ازدواج‌کرد تابحال – استاد سوئدی – با خانم – **الن برگمان** – وبعد با روزنامه‌نگاری بنام – **گون‌گوروت** – وبعد با پیانیستی بنام – **کابی لاره‌تی** – ودرحدود ۷ سال نیز با هنرپیشه معروف فیلمهایش یعنی خانم – **لیو اولمان** – زندگی کرده است .

درپشت صحنه **«فریادها ونجواها»** آخرین شاهکار استاد سوئدی‌که درحال حاضر به فتح پرده سینماهای جهان مشغول است ، **لیو اولمان** خیلی دوستانه با آخرین همسر آقای برگمان ملاقات میکند ، آنها برخوردی صمیمانه دارند . همسر جدید آقای برگمان با استاد درکار کارگردانی فیلمهایش – عجالتاً – همکاری میکند ونامش – **اینگرید** – است . ضمناً فراموش نکنیدکه همسر قبلی او یعنی خانم – **کابی لاره‌تی** – پیانیست مشهور وچیره‌دست ، آثار پیانو باخ وشوپن راکه موسیقی متن فیلم را بوجود میآوردند ، نواخته است . ضمناً درصحنه‌ای که بچه‌ها گرد مادرشان جمع شده‌اند وبازی میکنند «لین» دختر مشترك برگمان و اولمان نیز بازی میکند . ازاینهاگذشته هرروز خبر یا شایعه ویا صحبت روابطی پنهان ، عاشقانه ودزدکی بین استاد سوئدی وهنرپیشگانش بگوش می‌رسد .

برگمان امروزه درحد یك مجسمه افتخار ملی ، منبع غرور ودرعین حال وسوسه سینمائی درآمده است که خارج ازحدود قدرت لایزال ودستهای پرتوان وسازنده او قادر بادامه حیات خود نیست . برگمان‌که درزمان ریاست تئاتر سلطنتی استکهلم بارها به خاطر اعتراضاتی‌که به ولخرجی‌هایش درکار تئاتر میشد مجبور باستعفا گردید ، گذشته ازکارگردانی فیلمهایش ، تهیه‌کنندگی آنها را نیز بعهده دارد ومجبور است با پولی‌که ازفروش فیلمهایش بدست میآورد فیلمهای بعدی خودرا سرمایه‌گذاری‌کند . مردم وتماشاچیان سوئدی علاقه چندانی بوی ندارند وآنچنان باو وفادار نیستند وطبیعتاً کفاف نیازهای سینمائی او را نیز نخواهندکرد : بهمین دلیل نیز برگمان چشم به بازار آمریکا دارد . لذا سعی‌کرد تا – **الیوت‌گولد** – را درجمع هنرپیشگانی‌که سالهاست باآنها کار میکند بگنجاند و رل اول فیلم – **تماس** – را باو بدهد وشاید هم بزودی با شرکت – **باربارا استرایسند** – فیلمی ازروی **«بیوه خندان»** اثر **فرانتز لهار** بسازد (او این اثر موزیکال را بیست سال قبل نیز درشهر مالمو روی صحنه تئاتر آورده است) واین فیلم درواقع تنها فرار یا مسافرت استراحتی – استاد سوئدی – بعد ازسالها کار وفعالیت مداوم سینمائی وتئاتری خواهد بودکه قسمت اعظم آن درراه ارائه تماتیکی وابسته وتأثیرپذیرفته ازنکات پیچیده ، بغرنج ودردناك اگزیستانسیالیستی‌خرج‌گردیده ، سینماوتئاتری‌که شدیداً ازفلسفه «کیرکه‌گارد» وآثار «اگوست‌استریندبرگ» تأثیر پذیرفته‌اند .

برگمان بدور ازدنیا درجزیره‌ای بنام **«فارو»** که درجنوب استکهلم ودرمیان دریای بالتیك قرار دارد زندگی میکند واین همان نقطه‌ایست‌که او اغلب فیلمهای اخیرش را درآنجا ساخته است . برای رسیدن به این نقطه باید ابتدا با هواپیما تا «گوتلند» رفت وبعد سوار قایق موتوری شد وبعد هم با اتومبیل مسافتی بعید را درطول جنگلها پیمود : مشکلات این سفر چیزی است‌که میتواند آدمهای‌کنجکاو وفضول را ازرسیدن به «فارو» وچشم‌اندازی به زندگی برگمان منصرف سازد اما درزمان حاملگی **«لیو اولمان»** برگمان عاقبت مجبور شد تـا دیواری بلند وسنگی دور خانه‌اش بنا کند .

برگمان بخاطر همدردی با اهالی جزیره «فارو» که ازبی‌اعتنائی‌های دولت مرکزی نسبت بوضع زندگی وشرایط خود بستوه آمده‌اند فیلمی مستند برای تلویزیون ازنحوه زندگی مرارت‌بار این مردم بنام **«سندفارو»** تهیه‌کرده است . بقول دوستانش ، برگمان‌که هیچوقت‌که روزنامه نمیخوانده ورأی نمیداده ، درسالهای اخیر بدلیل همین درگیری درمسائل جزیره محل اقامت خود ومردم آن به نوعی بلوغ سیاسی دست یافته است وسخت باینگونه مسائل علاقمند شده است .

برگمان اخیراً برای تلویزیون سوئد ٦ فیلم سریال‌گونه وبی‌پرده ساخته است بنام **«صحنه‌هائی ازیك ازدواج»** که مشکل بتوان درجای دیگری آنرا نمایش داد . **لیو اولمان** که هنرپیشه اول این فیلمها است اظهار میداردکه شریك سابق زندگی او درنوع روابط خود با جنس لطیف تجدیدنظرهائی‌کرده وتغییرروش‌هائی داده است . اولمان میگوید : « **درزمان زندگی با او من خودم را مانند شخصیت نورا درنمایشنامه «خانه عروسك»**



نوشته : تولیو کزیش

ترجمه : کامران شیردل

احساس میکردم ، یعنی ؛ دوست داشته شده ، حمایت شده وسخت تحت سلطه وتحکم ونفوذ » اولمان عاقبت بهمین دلیل – استاد سوئدی – را ترك کرد ورفت البته شاید بدون هیچگونه قیل‌وقالی وشاید بدون اینکه در را محکم بهم بکوبد . اما امروزه اولمان آماده قبول وباور این مطلب است‌که برگمان امروزی ، اگر احیاناً با زنش به رستورانی بروند دیگر بخود اجازه نخواهد داد – که مثل سابق – بدون درنظرگرفتن میل وانتخاب همسرش دستور غذا را بدهد » . دراین مورد یکی ازکسانی‌که خوب اورا میشناسد میگوید : « **تمام کسانیکه درکنار او زندگی میکنند درواقع مجبور هستند همان «زندگی استاد» را داشته باشند »** .

برگمان درطول مسیرطولانی فیلمسازیش درواقع وقایع‌نگار شاعرانه زندگی خویش بوده است . زندگی که درچهارچوب وقید وبندهای دست‌وپاگیر نوعی زجرعصبی‌که ریشه درایام‌کودکی او دارد وزخم معده‌ای که هرچند گاه با دردهای شدید باو حمله میکند ، گیر افتاده است . یورن دونر مینویسد : « **بعضی ازفیلمهای او آنچنان حدیث نفس وی هستند وآنچنان باو نزدیك‌که برگمان حتی میترسد آنها را بآرامی لمس‌کند . . . . بعضی ازکلمات آثارش طعم خون دارند »** مانند چهار شخصیت «فریادها ونجواها» که باری از رمز واستعاره ودرد ومرگ را با خود میبرند ودرجستجو وبازیابی خاطره مادرشان دست‌وپا میزنند . برگمان میگوید : « **من دروجود هرکدام ازاین چهار شخصیت یعنی سه خواهر وپیشخدمتشان ، ذره‌ای وگوشه‌ای ازوجود مادرم را گنجانده‌ام »** .

آسمان خالیست ، . .

سی‌وپنج فیلم ، ده‌ها کارگردانی تئاتر ، توفیق بلامنازع بین‌المللی، مؤلف «فریادها ونجواها» باعتقاد بسیاری بزرگترین کارگردان عصر حاضر است . در این گفتگو که با برگمن در جزیره‌اش در دریای بالتیك انجام گرفته او درباره آخرین‌فیلمش«فریادها ونجواها»، ویسکونتی ، مارکوفره‌ری ، هنر، زندگی ، مرگ و از نفی خدا سخن میگوید .



■ **در «فریادها ونجواها» تمام نکات و تم‌های مورد علاقه شما بچشم میخورند ، البته اگر نخواهیم بگوئیم تمام وسوسه‌هایتان مانند : عدم تفاهم ، فرسایندگی وبیهودگی زناشوئی ، وحشت ازمرگ وعمری‌که بسرعت درگذر است و نفی خدا . آیا نگرش شما بر«شرایط انسانی» این‌چنین است ؟**

□ بله . فکر میکنم ، خوب البته وقتی خوب فکر میکنم باید بگویم‌که نمیدانم . وقتی شروع به‌ساختن یك فیلم میکنم مبدأم را طرح مسئله‌ای یا بحثی درباره عدم تفاهم نمیسازد . هنگامی‌که آدم یك فیلم را خلق میکند ــ اما نه، خلق‌کردن یك واژهٔ مسخره است ــ هنگامیکه یك فیلم را میسازی ، وابتدا آنرا مینویسی وبعد آنرا فیلمبرداری میکنی معمولاً درآن درباره چیزی صحبت میکنی کــه به‌گذشته تعلق دارد چرا که اگر به‌حال متعلق باشد آنوقت یك اثر مستند خواهد بود . چیــزی در زندگی اتفاق میفتد ، آدم این چیز را حس میکند و برآن دست می‌یابد ، این چیز را میتوان تصرف کرد و سپس آنرا با تمام حقیقت و ویژگی‌آن ــ بعد از آنکه اتفاق افتاد ــ باز پس‌داد و منتقل‌کرد . حقیقت درونی برای آنکه بتواند در ساختمان هنری بکارآید باید به‌حد بلوغ وپختگی برسد . فکر میکنم که درگوشه‌ای ازگذشته آنچه کــه در «فریادها ونجواها» بچشم میخورد ، بنوعی دقیق ، نقطه نظر مرا دزباره زنــدگی منعکس میسازد .

■ **ولی آیا این‌نقطه نظر واقعاً این‌چنین چاره‌ناپذیر وبدبینانه است ؟**

□ نه ، بنظرم نمیرسد که فیلمی بدبینانه ساخته باشم . اگر برای عده‌ای این فیلم بدبینانه است معنی‌اش این خواهد بود که حتماً درجائی مرتکب اشتباه شده‌ام. فیلمی‌است بیرحم ، خشن، شاید هم وحشت‌انگیز ، بدبینانه نیست . «آنا» درآنجاست و «آنا» نماد امیدهاست و «آن‌یزه» درآنجاست که در آخرین تصاویر فیلم خودرا غنی مییابد و شکرگزار و راضی‌ست چرا که در طول زندگیش بمعنای عشق پی‌برده و آنرا یافته است . چراکه خود درکنار وحافظ موجود انسانی دیگری بوده‌است .

■ **اما «آنا» به‌تنهائی میرسد . . . . دیگر همه چیز را ازدست داده . . . .**

□ بله ، همه چیز را بجز یادداشت های «آن‌یزه» و خاطراتش را ، اما روز بعد یا ماه بعد کسی را پیدا خواهدکرد که دوستش داشته باشد . این را میدانم ومیتوانم بشما حتی قولش را بدهم . بجز این نمیتوانــد باشد ، غیرقابل تحمل‌است . چون باوجود اینکه ممکنست باعث تعجب شود اما من‌معتقدم‌که آدمهائی مثل «آنا» وجود دارند ، من با آنها برخورد کرده‌ام و تا زمانیکه چنین انسانهائی وجود دارند ، تازمانی که میتوانیم باآنها برخوردکنیم وآنهارا بشناسیم تا آنزمان نخواهیم توانست بدبین باشیم . شاید روایت اینگونه چیزها خیلی مسخره باشد اما من در یك جزیره در وسط دریای بالتیك زندگی میکنم بنام «فارو» Farö با ۷۰۰نفر جمعیت ازکشاورز و ماهیگیر که در شرایطی آنچنان ناگوار ومهجور زندگی میکنند که تصورش را هم نمیشود کــرد . باور کنید رمانتیك بازی درنمیآورم اما خودم را بااین‌مردم نزدیك حس میکنم . مسلم است نفرت‌ها ودشمنی‌هائی بین این مردم وجود داردکه باعث بوجودآمدن چیزهای

وحشتناکی میشود اما دراینجا یك زن پیر ۸۲ ساله هم هست کـه درواقع نوعی « آن‌یزه » میباشد . زندگی وحشتناك بدی داشته ، اما پراز حرارت وگرما ومحبت زندگی است ، او یك موجود انسانی بمعنای کامل است .



■ **آیا شما به «آنا» هم برخورده‌اید ، همینطور به‌دیگران، آیا به‌مرگ‌هم برخورده‌اید؟**

□ بله . . . . بله . . . . آنقدرها هم راست نیست که من از مرگ تا این‌حد میترسم ، مرگ همیشه برایم جذبه‌ای خاص داشته و مرا بنوعی شیفتگی دچارکرده . من دو دوست بسیار عزیز دارم یك دکتر و یك پرستار که در یك بیمارستان امراض غیرقابل علاج کار میکنند . من با آنها صحبت کردم ، خیلی از آنها سئوال کرده‌ام ، آنها معتقدندکه مرگ حتی اگرخیلی بنظر ما بیرحم میآید ، در واقعیت امر اینطور نیست . اگر دردهـا و رنجها بزرگ هستند ، در وجود ما نیز منابع و سرچشمه‌های درخشان و امکانات فوق‌العاده وغرایزی وجود دارد که قدرت وکفایت تحمل وسرکوبی آنهارا دارند. اما من درمورد تمام مرده‌هائی‌که درحول‌وحوش خود دیده‌ام احساس عجیبی دارم ، مقصودم مرده‌گانی هستندکه در میان خانواده‌ام یا دربین دوستانم بوده‌اند . درلحظاتی که اینان میمردند، در آخرین دقایق قبل از مرگ آنها همیشه این احساس را داشته‌ام که بطرز عجیبی تنها هستند. تصور من همواره بسوی این تنهائی قبل‌ازمرگ جلب ومعطوف شده‌است. شاید بیرحمی وخشونت حقیقی مرگ دراینجاست . برای اینکه تازمانی که آدم زجر میکشد این زجر کشیدن میتواند حتی کمکی باشد اما اگر آدم همینطوری بمیرد وبس آنوقت واقعاً بدجوری تنهاست .

تنها یك مذهب

■ **بدون هیچگونه پشتوانه و تکیه‌گاه مذهبی ؟ . . .**

□ من مذهبی ندارم ، برای من مذهب یك چیز تهی از جلوه وجذابیت است یا بهتر بگویم باین‌دلیل که قدرت وحشتناکی است که میتواند محدودیت ونهی را تحمیل کند برایم جالب است . من تنها یك مذهب دارم : اعتقاد به‌اینکه تقریباً هرموجود انسانی درخود نوعی تقدس را بدنبال میکشد . نمیدانم این‌را میتوان عشق یا چیز دیگری نامید . همه چیز در درون ما و در رابطه ما با دیگران روی میدهد واین نکته‌ای واقعاً فوق‌العاده وعالیست .

■ **درفیلمهای شما همیشه نوعی‌جستجوی خدا هست . . . .**

□ نه الان دیگر اینطور نیست ، حداقل از دهسال قبل تاکنون . آسمان واقعاً خالیست من دراینمورد مطمئنم .



■ **پس آن صحنه «فریادها ونجواها» را که درآن «آنا» درحالیکه دعا میکند سیبی را گاز میزند چگونه توجیه میکنید ؟ آرامش‌بخش‌ترین صحنه فیلم را میگویم ؟**

□ این چیزیست که به «آنا» مربوط میشود . او عشق را شناخته و در فکر معصومانه و ساده‌لوحانه او عشق وخدا هردو یك چیـز هستند وبدین‌ترتیب فکرمیکندکه خدارا ملاقات کرده است .

■ **پس بدین‌ترتیب ، باعتقادشما «امید» وجود دارد ؟**

□ بله ، بله ، بله! اگر آدم انتظار زیاده از حدی از زندگی نداشته باشد ، اگر آدم سعی کند حدود و امکانات خودرا بشناسد ، اگر آدم این توفیق را بیآبد که زیاد هم فروتنانه وافتاده زندگی نکند ، نمیخواهم بگویم شادمانی را خواهدیافت اما اقلاً به‌نوعی‌توازن خواهدرسید. من نمیدانم شادمانی چگونه چیزیست . دقایق و لحظات زندگی از چیزهائی ساخته شده‌انـد مانند نیروی حیاتی جلوه‌های دوستی و عشق. وبخشندگی وسخاوت .

■ **پس رستگاری هنرمند درکجاست ؟**



□ آه ، هنرمند آدمیست که از نعمت وامتیاز برخوردار است . این‌امکان را دراختیار دارد تا با تخیل خود جهان خویشتن را بسازد ، حال این‌داستان‌نویسی باشد، یا فیلم، یا موسیقی. حتی وقتیکه اثر موفق نیست باز هنرمند بهنگام ساختن آن شادمان است . من هیچگاه هنرمندی را غمگین ندیده‌ام .

■ **حتی وقتی کـه موفق نمیشوند آن چیزی را که میخواهند بیان‌کنند ؟**

□ این یك مسئله ناراحت‌کننده است . امـا من راجع به هنرمندهای واقعی صحبت میکنم . وبعد . . . اما نه ، حتی آنهم درست نیست‌که راجع به‌هنرمندان واقعی‌صحبت میکنم. از خودمان از همه‌مان حرف میزنم ، ازآنهائی که سعی میکنند چیزهائی را کنار هم بگذارند، سعی میکنند که بسازند . اینجا مسئله صبرمطرح است ومن فکرمیکنم که هرهنرمندی بد یا خوب دارای صبروحوصله است . مسئله صبر وحوصله وجرئت است . جرئت نشستن وبکار پرداختن .

■ **و اگر هنرمند دچـار عدم تفاهم شد چه ؟**

□ آه ، از این مقولـه میتوانم بخوبی صحبت‌کنم ، چون مگر من همیشه با موفقیت روبرو بوده‌ام . . . . مرا بعنوان یك شیئی‌غریب قلمداد میکردند ، چیزی در حد یك نوع آدم مشکوك . اما مسئله اصلی نشستن ودست بکارزدن است . اینجاست که تبدیل به پرامتیازترین آدم روی زمین میشوی . «آگوست استریندبرگ» که او نیز واقعاً رنج بسیار در زندگی برد و از نقطه نظر ایجاد رابطه با دیگران و بخصوص با زنان به مشکلات بزرگی برخورد ، میگوید : «حتی در لحظاتی‌که بیشترین وگرانترین دردها را میکشم ، این‌درد وزجر با یك لبخندکوچك، خیلی کوچك درونی توأم است» .

■ **شما یکبار در جائی نوشته‌اید «صد سال پیش میشد دنیا را با خلق یك اثر هنری عوض کرد . امروزه هنر ناچاراً به‌قبول موقعیت‌های فروتنانه‌تری تن درداده است» . آیا هنوز این حرفتان را تأیید می‌کنید ؟**

□ مسلم‌است . صد سال پیش واقعاً میشد با گفتن حرفی درست ، درلحظه‌ای درست باعث عوض‌شدن بعضی از چیزها شد . اینکار را « تولستوی » و « استریندبرگ » هردو انجام داده‌اند و بعد «روسو» ، «ولتر» ، «شیلر» ، امروز این وظیفه برگردن سیاستمداران گذاشته شده است . دنیا آنقدر بما نزدیك است وهمه‌چیز آنقدر بسرعت میگذرد . آنچه که دراین صدساله اخیر روی داده واقعاً باور نکردنیست . اما انسان ، انسان همیشه همان موجود انسانی باقی میماند . گیرنده هنرمند تغییر نکرده‌است . تنها باید گفت که زمانی یك دستگاه دقیق وسریع بود ولی امروز گرچه همانست اما کهنه‌تر شده و از مد افتاده . رادیو وتلویزیون با سرعت بیشتری جلو میروند .

■ **واقعاً فکر می‌کنید که مردان سیاست بتوانند چیزی را عوض کنند ؟ واگر هنرمندان نیز ترك دعوی کنند وکنار بروند کار بکجا خواهد کشید ؟**

□ به فاجعه‌ای منتهی خواهد شد . دراین مورد من خیلی‌خیلی بدبین‌هستم . درتمام موارد ما بدور دست‌ها رفته‌ایم و خیلی پیش تاخته‌ایم. اکنون در سراشیب یك منحنی نزولی هستیم . سعی واقعی برای عوض‌کردن مسائل دیر انجام شده و مدتیست که تباه ونابود شده‌است .

■ **راجع به‌انقلاب چه میگوئید ؟**

□ من به‌انقلاب اعتقاد ندارم . من یك فرد سوسیال دمکرات شریف سوئدی هستم ، به مصالحه وسازش و به‌بحث وگفتگو معتقدم وبعنوان یك هنرمند به‌ابهام و رؤیا اعتقاد دارم . به‌اندیشه وتفکر معتقدم . اگر مردمی‌که با شور وعلاقه به‌عقاید خود ایمان دارند ومیخواهند زندگی وجهان را عوض‌کنند دورمیزی بنشینند و به‌بحث وگفتگو بپردازند آنوقت شاید کم‌کم وباصبروحوصله، جرئت وشجاعت میل به‌زندگی وشرف بتوان چیزی را عوض‌کرد . اما تنها ازطریق‌مباحثه ومصالحه وسازش‌وبدون خشونت، . . باید سعی‌کرد ، سعی‌کرد . . . یکبار ، تنها یکبار درطول زندگیم ، خشونت وسبعیت مرا سخت آزرده کرد . . . چند سال پیش بود موقعی‌که جوانها تصمیم گرفته‌بودند مرا در یك موزه بگذارند . تازه فیلم «شرم» من به‌نمایش درآمده بود ونسل جوان بمن بنظر یك هیولای پیر نگاه میکرد . من در انستیتوی سینما تدریس میکردم . اما در محیط تئاتر هم عیناً همین‌قضیه پیش‌آمده‌بود ، دستپاچه‌ها وعجول‌ها میخواستند مرا عوض‌کنند . دیگران هم انتظار داشتند که یا خفه شوم و یا خودم را کنار بکشم ، واقعاً وحشت‌زده بودم . آنهـا خیلی خشن و بیرحم بودند .

خوب بخاطر دارم‌که ماجرا چگونه شروع شد . سال قبل از این اتفاق ، درسرکلاس‌هـا با شاگردان پسر ودختری که پرازشور وشوق ومیل به فراگیری بودند روبرو شده بودم . بعد ناگهان و یکباره با موهای بلند و ژولیده و با عینکهای سیاه درسرکلاس درس حاضر شدند و هربار که بسرکلاس میآمدم خودشان را یا بخواب میزدند و یا سروصدا درمیآوردند و با من مانند یك احمق رفتار میکردند . من همیشه میل داشته‌ام تا با جوانها بحث وگفتگو کنم . من ریشه‌های عصیان وشورش آنها را بخوبی حس میکردم وخودم را بآنها نزدیك میدانستم اما هیچگونه امکان بحث منطقی وجود نداشت : آنها تصمیم گرفته بودنـد و مرا یك دشمن میدانستند .

حق آزادی بیان

■ **ولی آنها حرفشان چه بود ؟**

□ که من بمیرم . یا شاید بروم ودر یك کارخانه کارکنم ؟ بهرحال دچار شوك شدم . مدتها حالم بد بود . واقعاً بمن توهین شده بود. می‌بایست تصمیمی میگرفتم : یا جزو دارودسته آنها بشوم وسوت بلبلی بزنم یا همانی که هستم باقی بمانم ؟ من راه دوم را انتخاب‌کردم . حال که با من مثل یك دشمن رفتار میکردند پس میبایست مسئولیت وعواقب آنرا نیـز بعهده میگرفتند . سعی‌کردم با عده‌ای از آنها صحبت کنم . چون یك پسر و یك‌دختر دارم که وابسته به گروههای افراطی دست‌چپی هستند . پسرم خیلی فعال است و دخترم کـه ۲۸ سال دارد قدری کمتر . اما اگر بشنوید چه حرفهـائی میزنند و چه چیزها میگویند ! سعی‌کردم باآنها ایجاد رابطه کنم : غیرممکن بود . من درمورد سیاست آدم ناواردی هستم اما درمورد مذهب درست عکس اینست . . . . آنچنان دچار تعصب



عقیدتی وضد مذهبی شده بودند که واقعاً مرا وحشت‌زده میکرد .

■ **وحالا جنگتان تمام شده‌است ؟**

□ بله ، اینطورفکرمیکنم . البته ازبعضی از نقطه‌نظرها درگیری انگیزنده و محرکی بود چونکه من با اغلب حرفهای آنها موافق بودم اما برای من قبول روش‌های‌آنها غیرممکن بود. من‌درنظام خشك وسخت‌گیر وتحت‌قدرت وسلطه تربیت شده‌ام و نمیتوانم تحمل کنم که به‌آدم فرصت و حق‌آزادی بیان را ندهند که آنچه را که حس‌میکند ودرمخیله‌اش میگذرد ابرازکند .

■ **آیا شما مخالف متعهد بودن هنرمند هستید ؟**

□ من از نظر سیاسی یك هنرمند مسئول و متعهد نیستم اما طبیعتاً نماینده وبازگوکننده اجتماعی هستم که در آن زندگی میکنم ، برای یك هنرمند وحشتناك خواهد بود که بصورت یك پرچم درآید چون یك هنرمند باید همیشه این امکان را داشته باشد که بهرترتیبی شده به‌تمام آن چیزهائی‌که به‌آنها وفادار نخواهد ماند جواب رد بدهد . این باعتقاد من از جمله واجبات است . من شخصاً وقتی‌که حرفی میزنم بلافاصله فکرمیکنم که چه‌چیز میتوانستم درجهت عکس‌آن بگویم . این امکان ، این امتیاز چیزی است که به‌آن احتیاج داریم . چرا که درغیر اینصورت «رادار» ما ازکار خواهدافتاد ودیگر هنرمند نخواهیم بود .

■ **آینده را چگونه می‌بینید ؟ آیا نگران‌آینده هستید ؟**

□ آینده انسان ، آینده جهان ؟ باید حقیقت را بگویم . من زیاد باین مسئله فکر نمیکنم . اینها مسائلی هستند که زیاد توجه مرا بخود جلب نمیکنند . توجهم معطوف بمسائلی است که برسر جزیره‌ام و یا مملکتم میآید اما تا آنجا که مربوط به‌اروپا و انسانیت میشود باید بگویم‌که تصورم وتخیل‌ام دراینمورد قدنمیدهد. اما بهرحال وقتی خوب تعمق میکنم آینده بنظرم خیلی تیره‌وتار میآید . بنظر من خیلی مشکل است و شاید هم اصلاً غیرممکن باشد که بتوانیم از این سراشیب بالا برویم .



روش تحقیر کردن

■ **کدام سراشیب ؟**

□ ما همه دررابطه با خودمان ودر رابطه با دیگران آدمهائی فاقد شناخت وبی‌دانش‌هستیم. اگرمیشد ازطریق راههای مختلف تعلیم‌وتربیت در دوران‌تحصیل به‌شناخت‌خودمان وعکس‌العمل هایمان ، به‌تجاوزکاری‌ها ودست‌اندازی‌هایمان، به‌معنای خشونت ، به‌تحقیر ، به‌روابط بادیگران برسیم . اگر میتوانستیم یاد بگیریم که چگونه ازطریق شناخت و درك حالات چهره‌ها میتوان به‌کنه روح انسان دست یافت ، اگر چیزهای ساده‌تر وابتدائی‌تری‌را درباره موجودات انسانی یاد میگرفتیم، خوب آنوقت تمام اینها میتوانست ما را بسوی نوعی پیشرفت رهنمون شود . شاید حرف ساده‌لوحانه‌ای باشد اما این تنها راه است اینطور که می‌بینیم حتی بچه‌ها نیز ــ بعنوان مثال ــ با تحقیرکردن یکدیگر تفریح میکنند و لذت میبرند وحتی بوروکراسی بمقدار زیادی پایه و اساس خود را بر زمینه تحقیرکردن و خوارشمردن گذاشته است و آدم تحقیرشده نیز بنوبه خود سعی درتحقیرکردن دیگران دارد . این یکی از مهلك‌ترین سمومی است که امروزه وجود دارد .

■ **آیاشما به‌روابط انسانی اعتقاد دارید ؟**



□ من موجودات انسانی را دوست دارم و بطورکلی تقریباً تمام آدمها را از هرطبقه و صنفی دوست دارم و هرچه پیرتر میشوم کار این عشق وعلاقه بالاتر میگیرد . شب قبل ــ بعنوان مثال ــ بدیدن فیلم «پرخوری» اثر ــ مارکوفرره‌ری ــ رفتم . بعقیده من مردی که این فیلم را ساخته تنها احساسی‌که نسبت به‌آدمها از هرطبقه وصنفی دارد ، نفرت محض است . نفرتی که قبل‌از هرکس ازشخص خودش‌شروع میشود .

■ **نظرتان راجع به‌این فیلم چیست ؟**

□ باندازه کافی عجیب است . . . از یك‌سو آدم احساس میکند که با ضد هنری‌ترین فیلمی‌که تا بحال ساخته‌اند مواجه شده وازسوی دیگر آنقدر کار منطقی ومتأثرکننده است . دراین فیلم از نجوا خبری نیست همه‌اش سرتاپا فریاد است . من قبل‌از اتمام فیلم ازسالن بیرون آمدم و این چیزیست که خیلی بندرت برایم اتفاق میفتد . ناگهان به‌یاد آن‌همه غذائی افتادم که هنرپیشه‌های فیلم مجبور بخوردن آن بوده‌اند . . . درست است که گه‌گاه آنرا تف میکردند اما خوب جلوی دوربین باید مقداری را هم قورت داد . . . . و بعد آن رفتار تهوع‌انگیزی که با زنان میکنند ! و فکر اینکه چه زحمت جانفرسائی باید برای تنظیم وانجام آن نورپردازی وحشتناك متحمل شده باشند ؟... این‌اراده وخواستی‌که فقط درجهت یافتن زشتی است، آن فیلمبرداری وآن‌پلانهای فاقد هرگونه استعداد . واقعاً باور نکردنیست . . . یا شاید هم واقعاً آدمهای بی‌استعدادی هستند ودراینصورت این موفقیت فیلم خیلی عظیم جلوه خواهد کرد و خیلی فوق‌العاده خواهد بود . گاهی اوقات هم باوجود این فقدان ذوق و استعداد خیلی چیزهای فیلم قشنگ بنظر میآیند . منظور آنها این بوده که از طریق نفی زیبائی تا آنجا که میتوانند بزندگی و درنتیجه به‌تماشاچی نزدیك شوند . باعتقاد من این‌نوع زیبائی‌شناسی ازکاری که ویسکونتی میکند خیلی خطرناکتر است . با تمام اینها فیلم جالبی‌است وخیلی خوب نوشته شده . دلم میخواست بجای‌دیدن آنرا میخواندم! این‌نکته مرا درمورد نتیجه‌گیری درباره‌ارزشهای هنری یك فیلم به‌شك وتردید وامیدارد .

■ **درفیلمهای «فرره‌ری» با آدمها رفتار بدی میشود تقریباً مثل فیلمهای «برگمن» که درآنها اگر انسان بصورتهای کاملاً پست‌وزبون و نفرت‌بار توصیف نشده باشد ، بلاشك تجریدی، خلاصه شده وتسلیم‌شده است . . .**

□ از بعضی جهات . . . بله ، میدانم که شخصیت‌های مرد من خیلی ساده وخلاصه شده هستند اما این باین خاطر است که برای من حرف زدن راجع به مردها خیلی مشکلتر از صحبت‌کردن راجع به‌زنهاست . درواقع نمیدانم چرا این مشکل را حس میکنم . شاید مربوط به‌چیزیست‌که ریشه درزمان طفولیت من‌دارد ... اما خیلی از من دور است . . . من همیشه سعی کردم که خیلی به مادرم نزدیك باشم که البته شخصیت ساده‌ای نبود . . . خیلی زود یادگرفتم طوری رفتارکنم که عشق و محبت اورا بخود جلب نمایم وخیلی زود از راه غریزه یادگرفتم که زنها را بشناسم . پدرمن مردی بسیارسخت‌گیر و بی‌اعتنا بود و من از او خیلی میترسیدم . همیشه سعی میکردم طوری رفتارکنم‌که عصبانی نشود . شاید نیاز به دوست داشته‌شدن و محبت چیزهای بیشتری به‌آدم میآموزد تا ترس از کتك نخوردن . . . اما البته دلایل حرفه‌ای هم وجود دارند .

■ **یعنی چه ؟ چه دلایلی ؟**

□ زنان بیشتر روحیه وسرسازگاری و سازش دارند ، آنها درطول فیلمبرداری ودرسر تمرین‌هـا با حوصله وعشق کار میکنند . با هنرپیشگان مرد برعکس همیشه گرفتاری‌هائی بروز میکند یا دچار بحران و ناراحتی عصبی هستند یا آنفلوآنزا دارند ویا دچار مسائل‌جنسی هستند . مسائل خیلی زیادی را با خود یدك میکشند: راجع به‌بچه‌هایشان، کارشان، پولشان، کشمکش‌ها واختلافات وتحقیرها وخیلی‌چیزهای دیگر . زنها درعوض، شوهری دارند ، بچه‌هائی دارند وکارشان‌را هیچوقت‌باگله وشکایت‌برگزار نمیکنند ، هرگز اعتراض نمیکنند، کار می‌کنند وهیچ مسئله‌ای را بوجود نمیآورند ، هرگـز، واقعاً اینطور است واصلاً خنده ندارد .

■ **شما تنها کارگردانی هستید که باین نکته اشاره می‌کنید . . .**

□ این‌حقیقت است ، بهرحال من معتقدم که هنرپیشگان زن اطمینان وجرأت بیشتری بتو می‌بخشند . از این‌گذشته باوجود اینکه گفتن این حرف قدری خطرناك است اما باید گفت که به‌احساسات وتأثرات خود بیشتر و از طریق دیگری تسلط دارند ، اطمینان واعتماد دارند چراکه تربیت آنها تأثیر وخدشه کمتری‌درآنها گذاشته است بدین‌معنا که مقام ومرتبت آنهـا دراجتماع زیاد موردنظر ودقت‌نبوده وبدین‌دلیل کم‌وبیش فراموش شده بوده‌اند و لذا مجبور شده‌اند تا بیشتر دست به‌درون‌گرائی بزنند و از این‌جا به‌نوعی‌امنیت واطمینان درقبال احساسات وهیجانات خود دست یافته‌اند .

■ **شما تقریباً همیشه ، هنرپیشگان زن فیلمهایتان ثابت هستند وباوجود این نیز همیشه بنظر تغییر میکنند . چگونه آنهـا را هدایت می‌کنید ؟**

□ آنها خیلی زیرك وماهر هستند . این برای یك کارگردان نعمت بزرگی است تا با هنرپیشگان زن ماهر و زرنگ کارکند . اولین قانون چه درکارتئاتر وچه درسینما ایجاد وارائه اعتماد واطمینان‌است حتی اگرمشکلاتی درزمینه فهم ودرك فیلمنامه دارند باید آنها را در فضائی از اعتماد واطمینان قرار داد و نشان دادکه از اعتماد و ایقان تو برخوردارند . دراینمورد بخصوص هیچگونه شك وتردیدی نباید بخود راه داد .

■ **ولی شما برای هنـرپیشگان زن ، سناریو وشخصیت‌ها وآنچه را که از آنان انتظار دارید توضیح میدهید ؟**

□ نه ، خدا نکند ! چرا باید اینکار را بکنم؟ شعورخودرا دارند وازآن‌استفاده میکنند. اینگرید تولین یکبار بمن‌گفت : «موقعی که با من حرف میزنی حتی یك‌کلمه از آنچه را که میگوئی نمی‌فهمم . اما وقتی بامن حرف نمی‌زنی همه چیز را براحتی درك میکنم» . هرچندگاه یکبار راهنمائی میکنم : «حالا قدری جایت را عوض کن . . . باینطرف نگاه کن ، زیـاد برنگرد . . . اینطوری خیلی خوبه . . . . » بیشتر از چند کلمه بخاطر ایجاد اعتماد و تعیین رابطه چیزی نمیگویم .

■ **وراجع به مونتاژ ؟ شما یکبار گفته‌اید که مونتاژ و صداگذاری یك فیلم چیزی درحد یك عشق جنسی است .**

□ آیا چنین حرفی را زده‌ام ؟ خوب مسلم است که کار واقعاً لذتبخشی است . ازاینها گذشته من در طول فیلمبرداری مونتاژ میکنم چون برای من این تنها راه حس ریتم درونی اثر است و چون اغلب اوقات تصور من نه‌فقط تحت تأثیر وبدنبال یك‌تصویر بلکه حتی بخاطر انگیزه‌ی یك‌ریتم شروع به‌فعالیت میکند . وقتی فیلمنامه را مینویسم و فیلمبرداری میکنم مونتاژ درواقع انجام شده است . حال طبیعی است که بازیابی این ریتم هنگامیکه فیلم را مونتاژ‌میکنم لذت فوق‌العاده‌ای بهمراه دارد .



درون روح

■ **آیا مبدأ «فریادها ونجواها» نیز یك رؤیا بوده است ؟**

□ بله ، رؤیای سه زن سفیدپوش که در یك اطاق کاملاً قرمز کلماتی ردوبدل میکنند. من این تصور را مرتب میدیدم و میدیـدم ، بطریقی مداوم و همیشگی اما نمی‌فهمیدم یعنی نخ اصلی قضیه را پیدا نمیکردم و توجیهی‌برای آن نمی‌یافتم و این تصویر هربار مصرانه باز می‌گشت .

■ **ولی چرا رنگ قرمز ؟**

□ همه این موضوع را از من پرسیده‌اند اما من واقعاً جواب درستی نمیتوانم بآن بدهم ولی باوجود این این‌جواب را داده‌ام : «شاید باین دلیل که وقتی بچه بودم تصور میکردم که درون روح انسان را با رنگ قرمـز مفروش کرده‌اند» البته این یك حرف کاملاً احمقانه است! ولی‌بهرحال باید درجواب روزنامه‌نگاران چیـزی گفت ، آنچه که من میتوانم بگویم کوچکتـرین اهمیتی ندارد چرا کـه هیچگاه حقیقت محض نخواهد بود بلکه همیشه چیزی است که من بعداً به‌آن فکر کرده‌ام ورسیده‌ام .

■ **آیا شما این احساس را دارید که درکل آثارشما یك‌خط ربط دهنده وهدایت‌کننده وجود دارد ؟**

□ مسلماً نه ، اما نوعی‌تداوم وجود دارد چرا که من همیشه همان آدم همیشگی هستم اما در زندگیم چیزهائی اتفاق میفتد که در نتیجه موقعیت‌ها دیگرهمیشگی‌نمی‌مانند وتغییرمیکنند . از یکسال تا سال دیگر و میتوان‌گفت از یك‌ماه تا ماه دیگر ویا از امروز به‌فردا نقطه‌نظر ودید من تغییر میکنند . من واقعاً فکر نمیکنم که در درون یك قاب محبوس باشم . یك‌نفر که فکر میکنم ژان‌آنوی بوده گفته «آدم همیشه همان کمدی همیشگی را مینویسد تنها اینکه با تقسیم ورقهای‌بازی به‌شکل دیگری خودمان‌را راضی نگاه میداریم» شاید واقعاً اینطور باشد اما بهرحال این‌احساس را ندارم که درکارهایم نوعی خط رابط و یا هدایت‌کننده وجود داشته باشد . تمام سعی من ، بسادگی ، اینست که با یك نظم وترتیب کامل درباره مسائل مشکل صحبت کنم . من دوست ندارم‌که یك‌کارگردان ناگهان خود را بدست هیجانات احساسی و عاطفی‌اش بسپارد . دراینصورت تماشاچی فکرش متوجه رنجها ومسائل کارگردان خواهد شد درحالیکه باید شدیداً متوجه ومواظب آن چیزی باشد که روی‌پرده و در درون او اتفاق میفتد . تماشاچی نباید بخود بگوید : «آها ، اینهاشش ! الآن دوربین فیلمبرداری میفته ! الآن کارگردان خل میشه!» این خیلی مهم است‌که هیچوقت دخالتی نکنیم ومنطقی باشیم . من در عوض خیلی غیر منطقی هستم . باوجود اینکه تماشاچی‌ها اغلب مرا درهم وبرهم ومغشوش می‌یابند اما باورکنید من تمام سعی خودرا در روشن‌بودن و واضح بیان‌کردن میکنم . برای من دست‌یابی به‌آنچه‌که گفتم خیلی مشکل است اما مشکلات من نبایـد درفیلم من منعکس شوند ولذا باید خیلی خیلی با نظم وترتیب‌کارم را انجام دهم . □

دو فیلم دو کارگردان

کلود سوته

آلن ژوسوا





کلود سوته

متولد ۱۹۲٤ درحومه پاریس . تحصیلاتش را در مدرسه هنرهای تزیینی به پایان میرساند . درروزنامه (کومبا) نقد موسیقی می‌نویسد . درسال ۱۹٤٦ وارد مدرسه سینمائی ایدک میشود ودوره‌آنرا به‌پایان میرساند. بعد برای کارگردانهائی نظیر ژرژ فرانژو و ریوروبر آسیستانی میکند . درنگارش سناریوهای متعدد ازجمله (چشمان بدون چهره) اثر ژرژ فرانژو همکاری مینماید. درسال ۱۹٦۰ نخستین فیلمش را بنام :
Classe Tous Risques
با شرکت لینو ونتورا و ژان‌پل بلموندو می‌سازد . پس ازآن مجدداً بکار سناریونویسی رو می‌آورد تا اینکه درسال ۱۹٦٤ دومین فیلمش را با نام (اسلحه بچپ) جلوی دوربین می‌برد . پس ازاین فیلم نیز فعالیتش را درسناریونویسی متمرکزمیکند وسناریوی‌فیلمهای‌متعددی ازجمله (بورسالینو) را می‌نویسد . فیلم بعدی‌اش (شگفتی‌های زندگی) نام داردکه بشدت مورد توجه تماشاگران ومنتقدین قرار می‌گیرد . درسال ۱۹۷۰ فیلم Max et les Ferrailleurs را می‌سازد . آخـرین فیلمش (سزار و روزالی) نام داردکه چندی‌قبل‌درتهران بنمایش درآمد .

کلود سوته کارگردان «سزار و روزالی»

CÉSAR ET ROSALIE





□ **سوژه سزار و روزالی از مدتها پیش مورد نظرتان بوده است ؟**

ــ این سوژه را در سال ۱۹٦٤ قبل از سناریوی «اسلحه بچپ» نوشتم ولی هیچکس طالب آن نشد . بهمین جهت راه دیگری را در پیش گرفتم و یك فیلم حادثه‌ای ساختم .

□ **ولی با «شگفتی های زندگی» دوباره بسوژه مورد علاقه خـود برگشتید .**

ــ بله . «ژان لودبادی» خلاصه‌ای از رمان «پل گیمار» تهیه کرده بود . وقتی این خلاصه را خواندم فهمیدم دوباره آنچه را فکر میکنم از دست داده‌ام ، میتوانم بدست آورم و به روابط میان زنها و مردها بپردازم . در «شگفتی‌های زندگی» مرد تسلیم میشود وفرار میکند ولی در «سزار وروزالی» برعکس‌سزار روحیه‌ای مبارزه‌جو دارد . او تا آخرین لحظه مبارزه میکند و هرگز روحیه‌اش را از دست نمیدهد .

□ **ولی گاهی اوقات بنظر می‌آید که درمانده و شکست‌خورده‌است.**

ــ خیر . فقط منتظر است . حتی دراین مرحله نیز خصوصیات همیشگی‌اش را دارد . دست از خنده و شوخـی برنمیدارد . حتی «روزالی» را به آغوش «داوید»می‌اندازد.

□ **سه پرسوناژ اصلی ، خارج از داستان فیلم ، دارای گـذشته و آینده‌ای هستند . ولـی در فیلم اشاره‌ای باین‌مطلب نمی‌شود . مثلا اینکه «سزار» و«روزالی» چگونه با یکدیگر آشنا شده‌اند .**

ــ صحنه‌هائی نوشته بودیم که آشنائی «سزار» و «روزالی» در آنها نشان داده شده بود ولی بعدازآنها صرف‌نظر کردیم وترجیح دادیم فقط بزمان حال بپردازیم . کافی است‌که بقیه را تماشاگر شخصاً در ذهن خود بسازد .

□ **چرا تا این‌حد به‌تصادف‌اتومبیل توجه دارید. در «سزاروروزالی» چنین صحنه‌ای دوبارتکرارمیشود. خبر یك تصادف را هم از طریق تلفن میشنویم .**

ــ من عقیده دارم کوتاه‌ترین ، سریع‌ترین و عجیب‌ترین وسیله مرگ ، تصادف اتومبیل است . یك گـردش با اتومبیل بهمان اندازه‌که شادی‌انگیز و دوست‌داشتنی است ، میتواند تراژیك ورنج‌آور باشد ، این دوگانگی‌اتومبیل بمن کمك میکند تا به بررسی پرسوناژهایـم بپردازم .

□ **در فیلمهای شما فضای‌سمبولیك بکرات دیده میشود . مثلاً باران که در «سزار و روزالی» گاه‌گاه فضائـی غیرواقعی ایجاد میکند .**

ــ حالا که اینطور فکر میکنید ، پس حقیقت دارد . باران میتواند علامت زندگی و شادی (باران صحنه عروسی) یا علامت یأس و بدبختی (باران صحنه‌ای که «روزالـی» ، «سزار» را ترك میکند و با «داوید» میرود) باشد . بهرحال رابطه‌ای ذهنی میان باران و عواطف پرسوناژها وجود دارد ولی نمیدانم این رابطه چگونه است . من هرگز آگاهانه در جستجوی سمبولیسم نیستم .

□ **هنگام ساختن «سزاروروزالی» به «ژول وژیم» فکر کرده‌اید ؟**

ــ بعضی‌ها اینطور فکر میکنند ولی من تصور میکنم داستان این دو فیلم ابداً شباهتی با هم ندارند . در سال ۱۹٦٤ سناریوی «سزار و روزالی» را به فرانسوا تروفو دادم تابخواند ولی پس از خواندن سناریو گفت کاملاً بـا «ژول و ژیم» فرق دارد در «ژول و ژیم» دو دوست هستند که زنی قدم به زندگی آنان میگذارد و آرامش زندگیشان را بهم میریزد . دراین فیلم زن علامت مرگ و نوعی سرنوشت مرگ‌بار است . درحالیکه در«سزار وروزالی» مردها از طریق یك زن با هم روبرو میشوند و در آغاز روابطی گرم ودوستانه دارنـد . «روزالی» هم نشانه زندگی و شادی است و عشقش را بطور یکسان میان آنها تقسیم‌میکند. «ژول و ژیم» یك فیلم ادبی است در حالیکه «سزار و روزالی» یك فیلم حادثه‌ای بشمار می‌آید .

□ **پایان فیلم را چگونه توجیه میکنید ؟**

ــ میدانید برای پیدا کردن این پایان مدت زیادی وقت صرف کرده‌ام . میدانستم که «روزالی» برمیگردد ولی نمیدانستم چطور . اول فکر کردم او بی‌آنکه «سزار» و «داوید» اورابببینندپشت‌نرده‌هابایستد. ولی‌شب‌فیلمبرداری این صحنه بنظرم رسید که ابتدا « داوید » اورا ببیند و بعد «سزار» از طریق «داوید» متوجه «روزالی» شود . در حقیقت داستان‌فیلم میتوانست زودترتمام شود. مثلاً وقتی‌پنجره‌های خانه را می‌بندند تا آنجا را ترك کنند یابهنگام دومین تصادم اتومبیل .

□ **اسامی «سزار» ، «روزالی» و «داوید» را بچه علت انتخـاب کردید ؟**

ــ «روزالی» را از یك تصنیف دوران کودکی‌ام بیاد دارم که خیلی مورد علاقه‌ام بود : «روزالی» رفته . . . اگر اورا دیدی ، بمن بازش گردان !» . «سزار» هم از اسامی پهلوانی و حماسی است برای «داوید» هم علت بخصوصی نمی‌یابم . از بعضی اسمها همین طوری خوشم می‌آید .

□ **چرا « سزار » را در فیلم آهن‌فروش کردید ؟**

ــ یك روز وقتی آسیستان کارگردان بودم مرد آهن‌فروشی را در محل کارش دیدم کـه تیپ خاصی داشت . «سزار» را از تیپ او

هام گرفتم . «سزار» کارش شکستن وخورد
ردن است در حالیکه «داوید» روی کاغذ
بسازد و خلق میکند . آندو دو قطب مخالف
کدیگر هستند . یکی فانتزی ورویا میسازد و
یگری وسایل فانتزی و رویای کهنه شده را
هدم میکند .

] میان سه فیلم اخیر شما رابطه‌ای جود دارد . این رابطه از نظر شما دام است ؟

ـ رومی اشنایدر !



آلن ژوسوا کارگردان «اززندگی تاابدیت»

TRAITEMENT DE CHOC

آلن ژوسوا

متولد ۱۹۳۲ درپاریس . بعد از اتمام تحصیلات درلیون وپاریس درفیلم (کلاه طلائی) آسیستان ژاك بکه می‌شود . بعد با ماکس افولس درفیلمهای (خانم ناشناس) و (لولا مونتس) کار می‌کند . درسال ۱۹۵۶ جایزه (ژان ویگو) را برای فیلم‌کوتاهش بنام (لئون ماه) بدست می‌آورد . بعد ازمدتی آسیستانی برای لیو آلگره ومارسل‌کارنه نخستین فیلم طویلش را بنام (زندگی وارونه) درسال ۱۹۶۳ می‌سازدکه ازطرف‌کشور فرانسه درفستیوال کان شرکت می‌کند . این فیلم ازفستیوال ونیز جایزه «اولین فیلم‌کارگردان» را بدست می‌آورد . درسال ۱۹۶۷ فیلم (بازی قتل‌عام) را می‌سازدکه درکان جایزه بهترین سناریورا می‌گیرد . آخرین‌فیلم آلن‌ژوسوا (درمان شوك) نام داردکه درتهران با نام (اززندگی تا ابدیت) بنمایش درآمد .



□ بعداز ساختن فیلمهای «زندگی معکوس» و «بازی قتل‌عام» کـه هـردو با اقبال منتقدین روبرو گشتند ، مدتی در سینما فعالیت نداشتید ؟

ـ بعداز «بازی قتل عام» که از نظر تجارتی هم موفق بود ، فکر کردم بهتر است کارم را در خارج از فرانسه و در درجه اول در آمریکا ادامه دهم . چهارسال تمام فقط روی پروژه‌هائی کار کردم که هیچکدام از مرحله سناریونویسی جلوتر نرفتند . حرفه فیلمسازی در آمریکا طوری است که میشود از طریق تهیه پروژه فیلم ، گذران زندگی کرد . ولی این کار وقتی بطول انجامد ، دیگر برای انسان روحیه‌ای باقی نمیگذارد .

□ درباره ایـن پروژه‌ها توضیح بیشتری بدهید .

ـ اولین سناریو در نیویورك نوشته شد و «سیاره آبی» نام داشت که داستان آن در زمان آینده میگذشت و نقش اصلی‌اش را یك زن فضانورد برعهده داشت . بعداز دوسال تلاش برای تهیه فیلم از این پروژه و موافقت «جولی کریستی» برای ایفاء نقش زن‌فضانورد. ناچار آنرا رها کردم . بعد سراغ سناریوی دیگری رفتم که «پلنگ سفید» نام داشت . این سناریو هم بسرنوشت اولی دچار شد . بهمین جهت تصمیم گرفتم بفرانسه برگردم . با اینکه به ترك نیویورك راضی نبودم .

□ چطور به ترك نیویورك راضی نبودید ؟

ـ نیویورك از هرجهت شهر جالبی است . شهری است با جمع اضداد چه‌ازنظر آرشیتکتور و چه از نظر تمدن و فرهنگ ، سینمای آمریکا هم دارای همین خصوصیات است . درحالیکه سینمای فرانسه یك سینمای بیحال و یکنواخت بیشتر نیست . میدانستم در فرانسه با چه مسائلی روبرو خواهم شد .

□ باین ترتیب قصد انجام تحولی در سینمای فرانسه داشتید ؟

ـ ابداً خیال هیچگونه تحولی نداشتم . فقط میخواستم فیلمی بسازم . فیلمی مؤثر از نوع «آگراندیسمان» آنتونیونی که شدیداً مورد علاقه منست .

□ چطورشد ازفیلمی مؤثر نظیر «آگراندیسمان آنتونیونی ، بیك فیلم تمثیلی و سیاسی نظیر « از زندگی تا ابدیت» کشانده شدید ؟

ـ وقتی بفرانسه برگشتم مدتی در یك آسایشگاه بمنظور نوشتن یك سناریوباستراحت پرداختم . دراین مدت بسوژه‌های مختلفی فکر کردم تا سرانجام متوجه یك سوژه پر تحرك با هیجانات روانی شدم . بطور کلی من به سینمای سرگرم‌کننده معتقدم . ولی نه سینمای نمایشی، بلکه سینمائی که در عین سرگرم ساختن ، تماشاگر را وادار باندیشیدن کند . بهمین‌جهت درآن آسایشگاه سناریوی «اززندگی تا ابدیت» را نوشتم . دراین فیلم بیمارستان نمونه کوچك شده اجتماع است . سعی من در نوشتن سناریو این بود که هرگز شعار ندهم و تمثیلها بروابط پرسوناژها لطمه وارد نسازند .

□ هنگام نوشتن سناریو به «آنی ژیراردو» فکر کرده بودید؟

ـ نه چندان . بعدها «آنی ژیراردو» با خواندن سناریو برای بازی نقش آن زن اظهار تمایل کرد . وقتی فیلمبرداری شروع شد «آنی ژیراردو» با تمام وجود بقالب پرسوناژ خود فرو رفت . صحنه نهائی فیلم وقتی «ژیراردو» دکتر را بقتل میرساند ، برای کسانی که سر صحنه حضور داشتند ، یك واقعه فراموش‌نشدنی

بقیه درصفحه ۴۵



INGMAR BERGMAN:

„VISKNINGAR OCH ROB"

فریادها و نجواها

فیلمنامه

نوشتهٔ

اینگمار برگمان

ترجمهٔ بهرام ری‌پور



۳ ـ فیلمنامه فریادها و نجواها

بازیگران : **اگنس** (هریت اندرسون)، **آنا** (کاری سیلوان)، **کارین** (اینگرید تولین)، **ماریا** (لیو اولمن)، **دکتر «داوید»** (ارلاند جوزفسون) ، **یواکیم** (هنینگ مورتیزن) ، **فردریك** (جورج آرلین)، **کشیش «ایزاك»** (اندرس اك) ، **عمه اولگا** (انیگاجیل) ، **دخترماریا** (لین اولمن) ، **دختر آنا** (مالین‌گروپ) ، **اگنس خردسال** (روسانا ماریانو)، **کارین‌خردسال** (مونیکاپرید)، **ماریای خردسال** (لنابرگمان)، **مدیر فیلمبرداری** (اسون نیکویست)، **مونتور** (سیولوندگرن)، **موسیقی متن** (فردریك‌شوپن ــ یوهان سباستیان‌باخ)، **مدت نمایش** (۹۰دقیقه)،



اینگرید تولین لیو اولمن هریت اندرسون کاری سیلوان

نمایش داده شده در فستیوال کان ۱۹۷۳ (خارج از مسابقه) ، دومین جشنواره جهانی فیلم تهران (خارج ازمسابقه) .

عناوین فیلم توأم با صدای تیك‌تاك یك‌ساعت روی زمینه قرمز ظاهر میگردد .

باغ - خارجی - روز

تصویر متوسط بطورسرازیر پشت یك مجسمه را درکادر دارد . یك درخت و یك خانه سفیدرنگ درعمق صحنه بچشم میخورد . صدای تیك‌تاك مرتب ساعت خارج ازصحنه بگوش میرسد . صدای تیك‌تاك رفته‌رفته نامرتب میشود .

تصویر عمومی ضدنور . جلوی صحنه سمت راست ، یك درخت و درقسمت عقب ، در وسط مجسمه قرار دارد .

تصویرعمومی از باغ . جلوی صحنه درختی با تنه قطور بطور ضد نور قرار دارد .

تصویر عمومی از باغ . خانه سفیدرنگ در انتهای صحنه دیده میشود . صدای فریاد جغد . محو تدریجی صحنه .



خانه - داخلی - شب

صدای تیك‌تاك ساعت . دوربین روی صفحه‌ساعت پائین‌می‌آید. دراین لحظه ساعت چهاربار زنگ میزند وساعت چهار را اعلام میدارد. محو وظهورتدریجی روی یك ساعت دیگرکه با صدای متفاوت چهاربار زنك میزند . محووظهورتدریجی روی قسمت راست صفحه ساعت اول .

تصویر درشت ازساعت . پاندول ساعت دیده میشودکه رفته رفته سرعت حرکت آن افزایش می‌یابد .

تصویر درشت ازصفحه ساعت . عقربه ثانیه‌شمار با ریتم تیك‌تاك حرکت میکند .

تصویر درشت از پاندول یك ساعت که ازکار ایستاده است . دوربین روی صفحه ساعت بالا میرود . عقربه‌های ساعت روی ساعت ده وده دقیقه متوقف شده‌اند .

تصویر درشت از صورت زنی‌که بخواب رفته‌است .

تصویر عمومی از دو اتاق تودرتو با دکوراسیون قرمز رنگ . جلوی تصویر، زنی روی یك‌نیمکت‌راحتی بخواب رفته‌است. (ماریا)- .

تصویر عمومی از یك تختخواب که زنی روی آن خوابیده است . **(آگنس)** .

تصویر درشت از صورت **آگنس** که با صدای بلند و بزحمت نفس میکشد . عضلات صورت **آگنس** تکان میخورد . سرش را ازروی بالش برمیدارد . دور وبرش را نگاه میکند وبعد چشمهایش را می‌بندد. صورتش درهم میرود و با دست راست لبه‌تختخواب را میگیرد . ازشدت درد به خس‌خس میافتد . یك لیوان آب برمیدارد ومی‌نوشد. لیوان را سرجایش میگذارد ــ .



تصویر عمومی ، **آگنس** ازجا برمیخیزد وبطرف‌بخاری مرمری که ساعتی روی آن قرار دارد میرود . **آگنس** ساعت را کوك کرده وعقربه‌های‌آن‌را روی وقت صحیح قرارمیدهد . بعد ازمقابل تختخواب گذشته و بزحمت بطرف پنجره میرود . **(تصویر متوسط)** پرده جلوی پنجره را کنارزده وبیرون را نگاه میکند . **تصویرعمومی** ازباغ ازداخل پنجره ، **تصویر درشت** از نیمرخ **آگنس** که به‌باغ مینگرد . بعد نگاهش را از باغ گرفته و از مقابل پنجره کنار میرود . دوربین با صورت **آگنس** که بطرف اتاق مجاور میرود ، **تراولینگ** میکند .

تصویر عمومی از اتاق مجاور که درآن یك چراغ نفت‌سوز روشن است . **ماریا** هم‌چنان روی نیمکت راحتی خوابیده است .

تصویر درشت آگنس که از دوربین دور میشود وپشت یك میز که کنارتختخوابش قرار دارد می‌نشیند .

تصویر درشت از یك دوات . دست **آگنس** از روی آن یك‌قلم برمیدارد .



تصویر درشت ازصورت **آگنس** که درحال نوشتن است .

تصویر درشت از یك دفترکه روی‌آن این‌کلمات نوشته میشود: **«صبح روز دوشنبه‌است ومن درد میکشم.»** زیرکلمه**«درد»** خط میکشد. بعد ادامه میدهد : **خواهرانم برای مراقبت از من جمع شده‌اند» .**

تصویر متوسط . **آگنس** قلم را سرجایش میگذارد . ازجا بلند میشود ومیرود روی تختخواب میخوابد .

تصویر عمومی از اتاق مجاور که **ماریا** درآن خوابیده است .

آنا (مستخدمه) درحالیکه سینی صبحانه‌ای در دست دارد وارد اتاق شده وآنرا روی میزکوچکی نزدیك **ماریا** میگذارد . **آنا** آهسته بازوی **ماریا** را لمس‌میکند. **ماریا** ازخواب بلند میشود. دراین‌موقع **کارین** درحالیکه مثل سایر زنها لباس سفیدرنگی برتن دارد وارد اتاق شده وبطرف **آنا** و **ماریا** میرود . **آنا** مشغول ریختن قهوه است .

کارین ــ صبح بخیر .

ماریا ــ فکر میکنم آروم بود . . .

کارین ــ (به‌آنا که به‌او یك فنجان قهوه میدهد) متشکرم .

ماریا ــ . . . داشتم چرت میزدم .

ماریا از جا بلند میشود . **آنا** بطرف چراغ رفته وآنرا با فوت خاموش میکند . **کارین** درحالیکه ایستاده است ، قهوه‌اش را می‌نوشد وفنجان خالی را روی یك میزکوچك میگذارد .

آنا در آستانه دری‌که درانتهای صحنه وجود دارد ، می‌ایستد . **ماریا** در آینـه‌ای خودش را می‌نگرد . **کارین** یك برودری‌دوزی را برمیدارد ، آنرا روی صندلی کوچك کنار بخاری میگذارد وخود روی یك مبل می‌نشیند .

کارین ــ آنا ، ممکنه آتیش‌رو زیادکنی ؟

ماریا از اتاق بیرون میرود .

تصویر نزدیك از شانه‌های **کارین** . درحالیکه **آنا** پشت سر او میرود ، دوربین روی برودری‌دوزی ودستهای‌کارین پائین می‌آید ــ .

تصویر نزدیك ازسینه **آنا** ازپهلو نزدیك‌بخاری . **آنا** زانو زده ، دربخاری هیزم میگذارد ، و بشدت در آن فوت میکند . **محو تدریجی تصویر .**

. . . .

تصویر نزدیك روی یك خانه عروسکی . دوربین روی یکی‌از طبقات خانه که درآن چند مبل کوچك و عروسکهای مینیاتور وجود



دارد ، پائین می‌آید . یك جعبه موزیك شروع بنواختن میکند .

تصویر نزدیك از چهره **ماریا** روی یك بالش سفید . در سمت راست یك عروسك روی بالش قرار دارد .

چند تصویر از قطعات مختلف خانه عروسکی .

تصویر نزدیك از صورت **ماریا** که برمیگردد ونگاه میکند .

تصویر درشت از عکس **مادر ماریا** که درباغ روی یك صندلی حصیری نشسته است .

تصویر نزدیك از **ماریا** که آه میکشد ، صورتش را برمیگرداند و روی بالش میگذارد .

. . . .

تصویر درشت از یك دفترحساب . دست **کارین** یك قلم را برمیدارد . درحالیکه صدای زنگ یك‌ساعت بگوش‌میرسد، دست **کارین** قلم را روی دفتر می‌اندازد . بعد عینکش را برمیدارد وباز آنرا روی دفتر می‌اندازد .

تصویر عمومی از **کارین** از پهلو که پشت یك میز تحریـر نزدیك پنجره نشسته است . **کارین** دستش را بطرف چشمهایش می‌برد ، بعد به‌صندلی تکیه میدهد .



. . . .

تصویر متوسط از **آنا** که روی تختخواب فلزی‌اش نشسته است. از جا بلند میشود ، خودش را درآینه نگاه میکند ، موهایش را مرتب میسازد . بعد بطرف تختخواب برمیگردد و آنرا مرتب میکند . پیش‌بندش را می‌بندد وبطرف کمدی‌که نزدیك پنجره قرار دارد رفته ومقابل آن می‌نشیند . دستهایش را روی کمد میگذارد وسرش را پائین می‌آورد .

آنا ــ خداوندا ، از اینکه امروز صبح درکمال سلامتی، بعداز يك شب استراحت ازخواب برخاسته‌ام ، سپاسگذارم . از درگاهت تقاضا دارم که امروز هم مثل سایر روزها فرشتگانت را مأمورمراقبت ازدختر کوچك من کنی . . .

تصویر درشت از نیمرخ **آنا** ــ . **تصویر درشت** از عکس **آنا** و دخترکوچکش .

تصویر خیلی درشت از صورت دختر درعکس .

آنا ــ (خارج از تصویر) . . . زیرا که تو خود اورا بسوی آسمانها فراخواندی .

تصویر درشت از نیمرخ **آنا** .

آنا ــ آمین .

تصویر درشت از **آنا** که با فوت شمعی را خاموش میکند . دراین‌حال صدای نواختن پیانو بگوش میرسد . **آنا** سیبی را از روی کمد برمیدارد وآنرا گاز میزند . بعد ازجا بلند میشود دوربین روی بستر خالی‌کودك ازدست رفته **آنا** پائین می‌آید .

. . . .

تصویر متوسط از **آگنس** که با پیراهن خواب سفید نزدیك يك در ایستاده است . **آگنس** بطرف يك میز که روی‌آن دسته‌گل بزرگی ازگلهای سفید قرار دارد ، میرود صدای نواختن پیانو بگوش میرسد . **آگنس** کنار میزمی‌نشیند . گلی برمیدارد وبو میکند . دوربین بطرف صورت **آگنس** حرکت میکند . گل را روی میز میگذارد وصورتش را بدستش که روی میز گذارده تکیه میدهد . دوربین تا تصویر درشت‌گل بسمت جلو حرکت میکند .



باغ – خارجی – روز

ظهورتدریجی تصویرعمومی از باغ که زنی درآن راه میرود .

آگنس ــ (خارج از تصویر) با اینکه مادر بیست ساله مرده ، فکرش از سرم بیرون نمیره . . .

دوربین زن را که در باغ راه میرود تعقیب میکند . زن پشت چند درخت ناپدید میشود .

آگنس ــ (خارج از تصویر) یادم می‌آیدکه اغلب درجستجوی تنهائی وآرامش درباغ قدم میزد .

تصویر عمومی از باغ . زن از پشت درختها بیرون می‌آید .

آگنس ــ (خارج از تصویر) همچنین یادم میاد عادت داشتم بدون اینکه خودمرو نشون بدم ، دنبالش راه بیافتم و مواظبش باشم . چون اونو فوق‌العاده و با نوعی حسادت دوست داشتم . دوستش داشتم چون مهربان ، زیبا ودوست‌داشتنی بود . . .

تصویر عمومی باغ . زن بطرف يك صندلی حصیری میرود .

آگنس ــ (خارج از تصویر) ولی اون میتونست درعین‌حال سرد وبی‌تفاوت باشه . . . وشاید هم کمی بیرحم . بااینحال نمیتونستم نسبت باون احساس ترحم نداشته باشم . . . وقتی بگذشته فکر میکنم حس میکنم‌که . . .

زن سفیدپوش دور صندلی میگردد ، کتابی را که روی آن قرار دارد برمیدارد وبعد روی صندلی می‌نشیند .

آگنس ــ (خارج از تصویر) . . . چقدر میل دارم دوباره اونو ببینم وبگم‌که . . .

پلان نزدیك از مادر که روی صندلی نشسته است .

آگنس ــ (خارج از تصویر) به‌تنهائی ، ناراحتی ودلتنگی‌اش پی برده‌ام .

مادرکتاب را بازمیکند ــ .

يك اتاق – داخلی – روز

تصویر عمومی از يك خانواده از روبروکه تصاویر يك فانوس جادو را تماشا میکنند . صدای خنده دسته‌جمعی . همه دست میزنند .

عمه‌اولگا ــ (خارج ازتصویر) . . . وقتی پومپوریسا جادوگر بدجنس فهمید گرتای کوچولو گولش زده . . .

چند تصویرنزدیك ازچند بچه . **تصویردرشت** از فانوس جادو . **زوم** به‌عقب برای درکادر گرفتن **عمه اولگا** که با فانوس جادو نمایش میدهد .

عمه اولگا ــ . . . دماغش شروع به درازشدن کرد . . .

تصویر درشت از تصویر فانوس جادو . تصویر عکس جادوگر را نشان میدهد که بینی‌اش دراز میشود .

آگنس ــ (خارج از تصویر) شب عید اپیفانی مادر همیشه جشن میگرفت و **عمه اولگا** هم بافانوس‌جادو وقصه‌هاش در اون شرکت میکرد .

تصویر نزدیك از کودکی **آگنس** .

آگنس ــ (خارج از تصویر) . . . من به‌هیجان می‌آمدم و می‌ترسیدم . . .

چند تصویر نزدیك از مادر که بطرف ماریای خردسال خم میشود .

آگنس ــ (خارج از تصویر) وقتی مادر با هیجان وتندتند با من صحبت میکرد ، بزحمت منظورش‌رو می‌فهمیدم . . .

چند تصویر درشت از **آگنس** خردسال که برمیگردد ومادرش را نگاه میکند .

آگنس ــ (خارج از تصویر) درعوض مادر و ماریا همیشه یك عالم حرف داشتن‌که یواشکی بهم بگن. اوناخیلی بهم شباهت داشتن. منکه حسودیم شده بود از خودم می‌پرسیدم اونا دارن به‌چی میخندن. همه خوشحال وسرحال بودن. فقط من‌بودم‌که نمیتونستم توی خوشحالی اونا شرکت کنم.

محو وظهور تدریجی روی تصویر درشت آگنس خردسال.

آگنس ــ (خارج از تصویر) . . . یکدفعه دیگه یادم میآدکه پائیز بود . . .

. . . .

تصویر عمومی از یك اتاق با دکوراسیون قرمزرنگ. جلوی تصویر یك پیانو قرار دارد. وسط اتاق مادر پشت یك میز نشسته‌است.

آگنس ــ (خارج از تصویر) من پشت یك پرده سفید قایم شده بودم ویواشکی نگاهش میکردم.

تصویر نزدیك از آگنس خردسال پشت پرده‌ای از تور سفید. آگنس بطرف مادرش میرود.

آگنس ــ (خارج از تصویر) اون توی اتاق قرمز نشسته‌بود. لباس سفید به‌تن داشت وکاملاً بی‌حرکت بود. سرش خم بود و دستهاشو روی میز گذاشته بود. ناگهان منو دید و با صدای آهسته صدام کرد. با تردید بهش نزدیك شدم. چون فکر میکردم مثل همیشه بمن اخم میکنــه.

چند تصویر درشت از **مادر** و **آگنس**. مادر دستش را بآرامی زیر چانه **آگنس** میگذارد.

آگنس ــ (خارج از تصویر) ولی اون طوری نگاهش‌غمگین بود که من تقریباً گریه‌ام گرفت. دستم‌رو روی گونه‌اش گذاشتم واین دفعه ما بهم خیلی احساس نزدیکی میکردیم.

پلان نزدیك از **مادر** و **آگنس** خردسال. **آگنس** پشتش بدوربین است. دستش‌را آهسته روی‌گونه **مادر** میگذارد. **محو تدریجی تصویر**.

. . . .

ظهور تدریجی تصویر روی تصویر درشت آگنس.

آگنس ــ . . . یك‌نفر داره راه میره . . . آنا . . . یك‌نفر داره اونجا راه میره . . .

تصویر عمومی. در اتاق مجاور دکتر بطرف **آگنس** میرود.

دکتر ــ روز بخیر آگنس.

تصویر درشت از آگنس.

آگنس ــ سلام دکتر.

آگنس نقاشی آب‌ورنگی را که در دست دارد، روی یك‌میز میگذارد. دوربین روی صفحه نقاشی حرکت میکند.

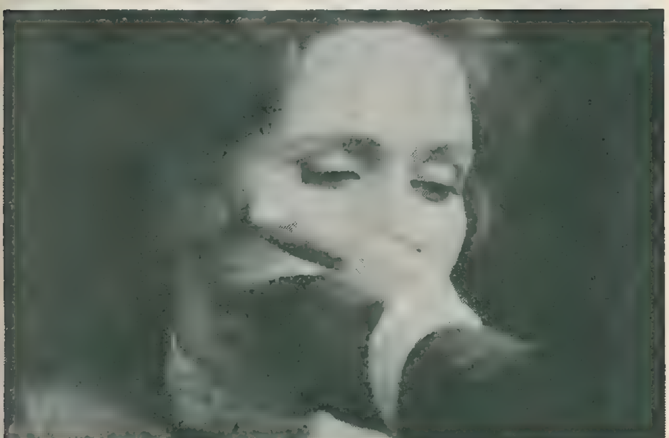
تصویر متوسط از **دکتر** که جلو میرود و روبروی **آگنس** می‌نشیند. **تصویر متوسط** از **آگنس**. گوشه تصویر **دکتر** پشت به‌دوربین دارد. دست **آگنس** را میگیرد ونبض اورا امتحان میکند. **تصویردرشت** از **دکتر** که خم میشود وبکمك یك‌گوشی به‌تنفس **آگنس** گوش میدهد. **تصویر متوسط** از روبروی **آگنس**. **دکتر** جلوی تصویر روی او خم شده است. **دکتر** خودش را عقب میکشد. **تصویر متوسط** از **دکتر** که شکم **آگنس** را امتحان میکند. **آگنس** دست **دکتر** را میگیرد و آن‌را روی سینه‌اش میگذارد وچشمهایش را می‌بندد. **چند تصویر** از **آگنس** و **دکتر**. **دکتر** دستش را آهسته عقب میکشد و آنرا روی‌گونه **آگنس** میگذارد.

تصویر عمومی از دو اتاق تودرتو. **دکتر** در اتاق **آگنس** ازجا برمیخیزد. **کارین** بالباس سیاه وارد میشود ودرکنار **دکتر** که از اتاق **آگنس** خارج شده راه میرود.

دکتر ــ اون الآن خیلی خسته‌اس. ولی بزودی خوب میشه. متشکرم. متشکرم. راه‌رو بلدم.







دکتر ازمقابل **کارین** عبورکرده واز سمت چپ خارج میشود دوربین آرام بطرف صورت **کارین** که ناراحت است، حرکت میکند.

تصویر متوسط از **دکتر** که جلوی در خروجی میرسد. حرکت سریع دوربین بطرف گوشه‌ای از اتاق. **تصویر نزدیك** از **ماریا**. **دکتر** متوجه او نمیشود. **ماریا** صدایش میکند.

ماریا ــ داوید!

تصویر عمومی نزدیك در. **دکتر** می‌ایستد. برمیگردد وآهسته بطرف **ماریا** میرود. کیف سیاه‌رنگش را روی میز میگــذارد. **بعد** درحالیکه دستهایش را درجیب فرو برده جلو میرود. **تصویر نزدیك** از **ماریا**. تصویر **دکتر** و **ماریا** چندبار تکرار میشود. **دکتر** دستهایش را از جیب بیرون می‌آورد و به **ماریا** نزدیك میشود. تصویر نزدیك از **ماریا** از روبرو و **دکتر** از پشت. **دکتر** با دست راستش گونه **ماریا** را

لمس میکند . بعد دستش را روی‌گردن او پائین آورده تا به‌گردن‌بند مرواریدش میرسد . **ماریا** دست **دکتر** را میگیرد و آنرا زیر بلوزش ، روی سینه چپش میگذارد . **تصویر درشت** از صورت **داوید** . **تصویر درشت از آگنس** که دست **دکتر** را بطرف لبهایش می‌برد . **دکتر** دستش را عقب میکشد .

ماریا ــ . . . خیلی وقته . . . باز کی میتونیم همدیگررو به‌بینیم ؟

داوید با سر جواب منفی میدهد . **آگنس** انگشت کوچك **داوید** را گاز میگیرد . **داوید** آهسته **آگنس** را می‌بوسد . بعد صورت او را با انگشتان نوازش میکند . آندو یکدیگر را درآغوش گرفته و می‌بوسند .

داوید ــ نه !

داوید ناگهان برمیگردد ، بسرعت دور میشود و از در بیرون میرود . **ماریا** بی‌حرکت ایستاده است . **محو تدریجی تصویر** .



. . . .

ظهور تدریجی روی تصویر درشت صورت **ماریا** . صدای نجوا وصداهای مبهم دیگر . صدای زنگ . **محو تدریجی تصویر** .

ظهور تدریجی تصویر متوسط ماریا از روبرو درحالیکه يك چراغ نفت‌سوز در دست دارد .

صدا ــ (خارج از تصویر) **ماریا** وشوهرش **یواکیم** چند سال است که دراین خانه زندگی میکنند .

تصویر متوسط از **دکتر** که روبروی **آنا** و دختر کوچکش نشسته است .

صدا ــ (خارج از تصویر) . . . موقعی کــه **آگنس** بخاطر معالجه در ایتالیا بود یکشب دختر کوچك **آنا** ناگهان مریض شد و **ماریا** دکتر خانوادگی را که در شهر مجاور بود ، بخانه آورد .

دکتر ــ بالارو نگاه‌کن ، اینطوری ، اینجارو فشار میدم . . . يك‌كم درد میگیره . . . حالا دهنت‌رو وازکن . . . بگو : آ آ آ . . .

بچه ــ آ آ آ . . .

دکتر ــ یکدفعه دیگر . . .

بچه ــ آ آ آ . . .

دکتر ــ آ آ آ . . . يك‌كم درد میکنه ، نه ؟ خیله خب ، تو بچه خوبی هستی . . . چیز مهمی نیست . . .

دوربین روی **آنا** که چراغ را دردست دارد ، بالا میرود . بعد بااو که چراغ را درگوشه‌ای میگذارد ، حرکت میکند .

دکتر ــ (خارج از تصویر) حالا زود برو تو تختت . راحت می‌خوابی . . . حالا می‌بینی .

دوربین روی يك لگن‌آب و يك حولــه که **ماریا** آنهــا را برمیدارد وبه دکتر میدهد ، پائین میرود . **دکتر** آستینهایش را بالا میزند و دستهایش را می‌شوید . **تصویر نزدیك** از **ماریا** و **دکتر** .

ماریا ــ دکتر، بایدگرسنه‌باشین، اگه میل‌دارین شام حاضره ...



دکتر ــ پیشنهادتون‌رو رد نمیکنم .

دکتر حوله را گرفته و دستهایش را خشك میکند . بعد آنرا به **ماریا** میدهد ــ .

تصویر نزدیك از دوگیلاس مشروب که درآنها شراب ریخته میشود . در قسمت عقب تصویر **ماریا** دیده میشود که لباس قرمز بتن دارد . **ماریا** یکی از گیلاسها را برمیدارد وآنرا به‌گیلاس **دکتر** میزند.

تصویر نزدیك از روبروی **ماریا** ونیمرخ **دکتر** که شراب می‌نوشند . هردو گیلاسهایشان را روی میز میگذارند و **دکتر** شروع بغذاخوردن میکنــد .

ماریا ــ آگنس وکارین هنوز ایتالیا هستن . هفته پیش يك‌نامه رسید . آگنس حالش خیلی بهتره ، دیگه سرفه نمیکنه .

دکتر ــ آها . . . آها . . .

ماریا ــ دوباره داره نقاشی میکنه . . . شوهر کارین برای عید پاك پیش‌اوتا رفته . . . هوا خیلی خوبه . . . تقریباً مثل تابستونه . . . فقط شبها يك‌كم سرد میشه . . .

دکتر ــ شوهر تو حالش چطوره ؟

دکتر يك جرعه شراب مینوشد .

ماریا ــ یواکیم برای کار رفته شهر . . . فردا برمیگرده . . . بهش گفتم تو برای دیدن دختر آنا اینجا میائی . . . بهت سلام رسوند ...

دکتر ــ متشکرم .

دکتر يك جرعه دیگر شراب مینوشد .

ماریا ــ يك اتاق برات آماده کردم . . . هوا خیلی بده . . . امشب نمیتوانی بری خونه . . . مثل اینکه عوض شدی . . .

دکتر ــ ها . . .

ماریا ــ پای يك‌نفر دیگه درمیونه ؟

دکتر ــ همیشه یك‌نفر دیگه وجود داره . . . فکر میکردم این موضوع برات جالب نباشه . . .

ماریا ــ معلومه که برام جالب نیست .

ماریا ازجا بلند میشود . دکتر با نگاهش اورا تعقیب میکند .

. . . .

تصویر عمومی . **دکتر** درحالیکه ژیله‌ای بتن دارد ، نزدیك آتش نشسته است . یك چراغ نفت سوز روی میز قرار دارد . **دکتر** مشغول مطالعه است . صدای چند ضربه بدر شنیده میشود . **تصویردرشت** از صورت **دکتر** که بدر نگاه میکند . بعداز یك لحظه میگوید :

دکتر ــ بله . . .

تصویر درشت از درکه باز میشود . **ماریا** پشت در ایستاده‌است.

ماریا ــ الآن عینك بچشمته ؟

ماریا داخل شده در را پشت سرش می‌بندد . دوربین به عقب حرکت میکند تا **تصویر متوسط** .

ماریا ــ مزاحمت شدم ؟

دکتر ــ (خارج از تصویر) نه ، ابداً .

ماریا بسمت چپ رفته ومی‌ایستد . دوربین روی دکترکه سیگار میکشد حرکت میکند . درهمین حال **ماریا** کنار او می‌نشیند . **دکتر** کتابی را که در دست دارد روی زانوانش میگذارد . **ماریا** باو نزدیك میشود .

ماریا ــ تو چته ؟ . . . نمیشه گذشته‌هارو فراموش‌کنیم ؟

دکتر ناگهان کتاب را بزمین انداخته وبلند میشود . **ماریا** باو نگاه میکند .

دکتر ــ ماریا بیا ببین ! بیا !

ماریا ازجا بلند میشود وبطرف **دکتر** که جلوی یك‌آینه ایستاده میرود . دوربین اورا تعقیب میکند . **تصویر نزدیك** . **دکتر** پشت سر **ماریا** قرارگرفته و شانه‌های اورا میگیرد .

دکتر ــ تو آینه نگاه‌کن . . . تو خوشگلی . . .



تصویر درشت صورت دکتر .

دکتر ــ شاید خوشگل‌تراز گذشته . . . ولی‌تو عوض‌شدی . . .

دکتر عینکش را برمیدارد . دوربین روی **تصویردرشت** صورت **ماریا** میرود .

دکتر ــ (خارج ازتصویر) میخواستم ببینی‌که عوض‌شدی . . . نگاهات سریع وحسابگرانه شده . قبلاً نگاهی‌صریح وراستگو داشتی ... دهنت حالت سرخوردگی ونارضایتی پیدا کرده . . .

عینك **دکتر** مقابل دهان **ماریا** قرارگرفته وبعد کنار میرود .

دکتر ــ (خارج از تصویر) سابقاً دهنت خوش حالت بود . حالا پوستت رنگ پریده شده . واسه همینه که توالت میکنی . پیشونی قشنگ و بزرگت بالای هرچشم چهارتا چروك داره . توی این نور نمیتونی اونارو ببینی ولی‌توی نور روز دیده میشه. میدونی این‌چروکها از کجا آمدن ؟

ماریا ــ نه .

دکتر ــ (خارج از تصویر) . . . از بی‌تفاوتی ماریا . . .

قسمتی از صورت **دکتر** درسمت راست تصویر ظاهر میگردد .

دکتر ــ واین خط قشنگ ازگوش تا چانه ، حالا دیگه‌کامل نیست . این نشونه راحتی وتنبلیه . می‌بینی ، اینجا ، زیر دماغ . چرا اغلب مسخره‌بازی درمیآری ماریا ؟ می‌فهمی ؟ خیلی زیاد مسخرگی میکنی . می‌فهمی ماریا ؟ این چروکهای نامرئی زیرچشمها علامت‌نفرت و بی‌صبری است .

ماریا ــ تو راستی همه این‌چیزهارو روی صورت من می‌بینی؟

دکتر ــ نه ، ولی وقتی منو می‌بوسی اونارو حس میکنم .

ماریا ــ فکر میکنم داری منو مسخره میکنی . میدونم این چیزهارو کجا می‌بینی .

دکتر ــ کجا ؟

ماریا ــ اونارو در وجود خودت می‌بینی. چون من وتوخیلی بهم شبیهیم . . .

دکتر ــ میخواهی‌بگی ازنظرخودخواهی، سردی وبی‌تفاوتی ؟

چهره هردو در **تصویر درشت** است . یك شمع جلوی تصویر میسوزد . دکتر آنرا فوت میکند ــ .

تصویر عمومی از اتاق . جلوی تصویر تختخواب و درقسمت عقب **ماریا** و **دکتر** دیده میشوندکه ایستاده‌اند. بهم نزدیك‌شده ویکدیگر را می‌بوسند .

ماریا ــ دلایل تو همیشه منو کسل میکنن .

دکتر ــ برای‌آدمهائی مثل‌من وتو وضع بهتری وجود نداره ؟

ماریا ــ احتیاج به معذرت خواهی ندارم .

. . . .

تصویر درشت از صورت **یواکیم** شوهر **ماریا** .

آنا ــ (خارج از تصویر) سلام آقای رایزن .

یواکیم ــ سلام .

زوم به عقب . **آنا** یك فنجان قهوه برای **یواکیم** می‌آورد .

تصویر متوسط از **یواکیم** که روی صندلی نشسته و **آنا** قهوه را مقابل او میگذارد. صدای پیانو خارج ازتصویر شنیده میشود. **یواکیم** مشغول خواندن روزنامه است .

یواکیم ــ متشکرم .

ماریا ــ (خارج از تصویر) سلام **یواکیم** . چقدر خوبه تو توی خونه هستی .



یواکیم ــ سلام ماریا .

تصویر عمومی از اتاق . **ماریا** نزدیك پنجره ، چند گل را در یك گلدان میگذارد . دختر کوچکش کنار او ایستاده است .

ماریا ــ دختر آنا مریضه . دکتر دیروز آمد دیدش . بهت سلام رسوند .

ماریا بسمت پنجره دیگر اتاق میرود . دخترش او را تعقیب میکند .

ماریا ــ دکتر امیدوار بودکه دوباره همدیگررو ببینین و با هم شطرنج‌بازی کنین .

ماریا پرده‌ها را مرتب میکند .

ماریا ــ بهش گفتم شب اینجا بمونه . دیشب هوا خیلی‌بد بود .

تصویر نزدیك از **یواکیم** که روزنامه‌اش را پائین می‌آورد .

ماریا ــ (خارج از تصویر) امروز صبح زود قبل‌از اینکه ما از خواب بیدارشیم رفت .

تصویر نزدیك از **ماریا** کنار یك ساعت .

ماریا ــ تو شهر بهت خوش‌گذشت یا فقط دنبال‌کار بودی ؟

تصویر از **یواکیم** . **تصویر** از **ماریا** .

ماریا ــ اگر **مانساهاکستراها** مارو دعوت‌کردن تا عید پاك‌رو پیش اونا بگذرونیم . خیلی خوش میگذره .

ماریا بسمت راست میرود . دوربین اورا تعقیب میکند .

تصویر از **یواکیم** . فنجان قهوه‌اش‌را روی میز میگذارد وبلند میشود .

یواکیم ــ ببینیم چی میشه .

یواکیم بطرف اتاق مجاور میرود . بعد برمیگردد و بطرف **ماریا** و دخترش که روی یك مبل نشسته‌اند حرکت میکند . **تصویر درشت** از صورت **ماریا** . **یواکیم** دستش را روی‌گونه او میگذارد . **تصویر نزدیك** از **یواکیم** . **تصویر درشت ماریا** . **تصویر درشت دخترك**



که دست **یواکیم** صورتش را لمس میکند . **تصویر متوسط** از **یواکیم** که بطرف اتاق مجاور میرود . **تصویر متوسط** از **ماریا** که دخترك را روی زانوانش مینشاند .

ماریا ــ حالا برو بازی‌کن .

دخترك دوان دوان دور میشود . **ماریا** بلند میشود بطرف اتاق مجاور میرود . مقابل در دفتر **یواکیم** می‌ایستد و بعد از چند لحظه در میزند . دوباره در میزند وبعد در را باز میکند . **تصویر نزدیك** از **ماریا** در آستانه در .

ماریا ــ یواکیم ! (جلو میرود) یواکیم ! . . .

تصویر عمومی از دفتر . **یواکیم** درحالیکه پشتش به **ماریا** است وبجلو خم شده ، پشت میزش نشسته است . **یواکیم** برمیگردد . یك کارد پاکت بازکن در دست دارد وسعی میکند آنرا درسینه‌اش فروکند .

یواکیم ــ کمکم کن !

یواکیم سعی میکند بلند شود ولی روی زمین میغلطد . کارد بزمین می‌افتد . دستهای خون‌آلودش را نگاه میکند و با صدائی‌گرفته میگوید :

یواکیم ــ ماریا ، کمکم‌کن !

تصویر درشت از صورت ماریا که کمی متأثراست . **ماریا** عقب میرود . صدای ناله **یواکیم** شنیده میشود . **محو تدریجی تصویر** .

. . . .

ظهورتدریجی تصویر روی صورت درشت **ماریا** . صدای نجوا! .

محو تدریجی صحنه .

. . . .



تصویر عمومی . **کارین** درحالیکه عینکی بچشم دارد روی یك مبل نشسته‌است . روی میز یك‌چراغ نفت‌سوز قرار دارد. کتاب‌کوچکی را دردست دارد وسرگرم مطالعه آن‌است . ازاتاق مجاور، **آنا** درحالیکه یك چراغ نفت‌سوز در دست دارد ، نزدیك میشود . وی لباس خواب پوشیده و یك شال سیاه‌رنگ روی شانه‌هایش انداخته است . چراغ را روی یك میز میگذارد . صدای طوفان بگوش میرسد . **کارین** بلند میشود وبطرف پنجره میرود . **تصویر درشت صورت کارین** . به‌بیرون نگاه میکند .

کارین ــ آنا !

آنا وارد تصویر میشود .

کارین ــ میشنوی ؟

آنا ــ جز صدای باد وتیك‌تاك ساعت چیزی نمیشنوم .

کارین ــ نه ، یك صدای دیگه است .

آنا ــ من چیزی نمیشنوم .

کارین ــ سردمه !

کارین بطرف میز میرود . عینکش‌را روی آن میگذارد ودور میشود .

کارین ــ شب بخیر .

آنا به‌علامت احترام زانوانش را خم میکند . فتیله چراغ را تنظیم میکند . ساعت ده‌ضربه میزند . صدای وزش باد ازبیرون بگوش میرسد . **آنا** می‌نشیند ، پارچه‌ای را برمیدارد وشروع بدوختن میکند .

آگنس ــ (خارج از تصویر) آنا . . . بیا اینجا آنا !

آنا ازجا برمیخیزد وبطرف اتاق **آگنس** میرود . دوربین اورا تعقیب میکند .

آگنس ـ (خارج از تصویر) بیا نزدیك من !

تصویر عمومی از اتاق . **آنا** جلوی تختخواب می‌ایستد .

آگنس ـ خیلی دوری ! بیا اینجا !

آنا لب تختخواب می‌نشیند . شال روی شانه‌هایش را برمیدارد، کفشهای راحتی‌اش را درمی‌آورد و روی تختخواب میرود . دگمه‌های پیراهن خوابش را باز میکند .

آگنس ـ خیلی درد دارم .

آنا ـ میدونم آگنس . اینجا پهلوی تو میمونم .

تصویر نزدیك **آنا** از پهلو . پیراهن خوابش را درمی‌آورد .

آنا ـ می‌بینی که حالت بهتر میشه .

آگنس ـ خیلی درد دارم .

آنا بطرف **آگنس** خم میشود و سر او را روی سینه راستش میگذارد وصورتش را نوازش میکند . پیشانی وگونه‌اش را می‌بوسد .

آنا ـ وقتی من پهلوتم دیگه ناراحت نباش .





آنا ، **آگنس** را بسینه‌اش میفشارد وگونه اورا می‌بوسد .

آگنس ـ بالش خیلی گرم شده .

آنا ـ بزار یکی دیگه بزارم زیرسرت .

تصویر نزدیك از **آگنس** که خوابیده است . **آنا** بالش زیر سر اورا عوض میکند .

آنا ـ بهتره یك‌کم بلندشی . . . اینطوری بهترنیست؟ (**آگنس** ناله میکند) حالا خوب شد ؟

آگنس ـ تو با من خیلی مهربونی .

آنا روی **آگنس** خم شده وپیشانی اورا می‌بوسد . **آگنس** مرتباً ناله میکند . **محو تدریجی تصویر** .

. . . .

ظهور تدریجی تصویر روی صورت **ماریا** که خوابیده است . صدای چند ضربه بدر شنیده میشود .

ماریا ـ بله . . . کیه ؟

آنا ـ (خارج از تصویر) آگنس حالش خیلی بده .

ماریا بلندشده وبطرف در میرود. **آنا** درحالیکه چراغی دردست دارد جلوی در ایستاده است . **تصویر نزدیك** از آنا از روبرو . **ماریا** پشت بدوربین سمت چپ تصویر است .

آنا ـ فکرمیکنم بیهوش‌شده . . . یك‌جور عجیبی نفس‌میکشه .

ماریا ـ میرم شالمرو ور دارم .

آنا درحالیکه **ماریا** بدنبال اوست باقدمهای سریع بطرف‌انتهای راهرو میرود .

ماریا ـ (خارج از تصویر) کارین !

ماریا خارج از تصویر چند ضربه بدر اتاق **کارین** میزند .

کارین ـ (خارج از تصویر) کیه ؟

ماریا ـ (خارج از تصویر) آگنس حالش بده .

کارین ـ (خارج از تصویر) آمدم .

آنا درحالیکه چراغ در دست دارد وارد تصویر میشود . **ماریا** و **کارین** دنبال او هستند . **تصویر متوسط** از هرسه . **کارین** چراغ را از **آنا** میگیرد تا وارد اتاق **آگنس** شود . صدای نفس‌های غیرعادی **آگنس** بگوش میرسد .

. . . .

تصویرمتوسط . جلوی تصویر **آگنس** دربسترخوابیده ونفسهای تند میکشد . در قسمت عقب **ماریا** ، **آنا** و **کارین** دیده میشوند . **کارین** چراغ را روی میز میگذارد . روی **آگنس** خم شده وبعد بطرف در اتاق حرکت میکند .

کارین ـ من میرم عقب دکتر .

ماریا ـ منم باهات میآم .

آنا روی تختخواب میرود تا به **آگنس** کمك‌کند از جا بلند شود . **آگنس** ناله‌های دردناك میکند . یك بالش پشت او میگذارد . **تصویر نزدیك** از **ماریا** که وحشت‌کرده است . **تصویر درشت** از پاندول یك ساعت . **دوربین** روی صفحه ساعت بالا می‌آید . **چند محو وظهور تدریجی** روی موقعیت‌های مختلف عقربه‌ها .

تصویر نزدیك سرازیر از **آگنس** که روی بستر دراز کشیده است . جلوی تصویر **آنا** صورت **آگنس** را خشك میکند . ناله‌های **آگنس** ادامه دارد . دوربین عقب میرود . **آنا آگنس** را درآغوش‌گرفته وبخود میفشارد . **آگنس آنا** را صدا میکند وکلمات نامفهوم میگوید . **آنا** بطرف پائین تختخواب میرود . دوربین بالا می‌آید و **کارین** وارد تصویر میشود .

آنا ـ دکتر کی میاد ؟

کارین ـ دکتر خونه نبود آنا . برو لباسترو بپوش . من پهلوش میمونم .

تصویر متوسط . **کارین** به **آگنس** نزدیك میشود . **آنا** از تصویر بیرون میرود . **ماریا** آهسته بطرف تختخواب میآید .

تصویر درشت از صفحه یك ساعت که یازده وسه‌دقیقه را اعلام میدارد . صدای نفسهای تند **آگنس** خارج از تصویر بگوش میرسد .

تصویر درشت از نیمرخ صورت **آگنس** که روی بستر خوابیده

است . دست ماریا پیشانی آگنس را نوازش میکند . دوربین به عقب میرود . ماریا لب تختخواب نشسته‌است . کارین ازسمت دیگر تختخواب نزدیك شده ، روی آگنس خم میشود . آنا درقسمت عقب تصویر است .

آگنس ـ حالا حالم خیلی بهتره . . . فقط یکخورده گرممه .

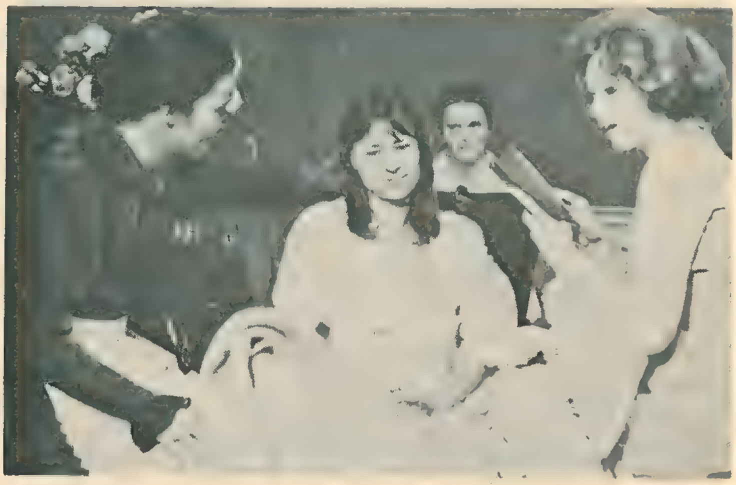
کارین ـ میخواهی بشوریمت ؟ ملافه‌هارو عوض کنیم ؟

آگنس ـ بله ، متشکرم .

تصویر متوسط . کارین و ماریا ملحفه‌ها را درآورده وبه‌آگنس کمك میکنند تا بنشیند . پیراهن خوابش را درمی‌آورند . خارج از تصویر صدای ریختن آب در یك لگن بگوش میرسد . آنا با یك اسفنج صورت آگنس را میشوید . ماریا و کارین با حوله صورت اورا خشك میکنند . آنا با لگن از تصویر بیرون میرود . کارین و ماریا به آگنس کمك میکنند تا لب‌تخت بنشیند . یك‌پیراهن‌خواب تمیز باو می‌پوشانند. بعد اورا ازجا بلندکرده و آهسته روی یك صندلی راحتی مینشانند . دوربین آنها را تعقیب میکند . تصویر متوسط از آگنس در وسط . طرفین او کارین و ماریا ایستاده‌اند و یك رو انداز روی شانه‌هایش می‌اندازند . صورت آگنس علیرغم خستگی، حاکی ازآسایش ورضایت است . تبسمی برلب دارد .

آگنس ـ یك‌کم تشنمه .

ماریا ـ بله . . .



کارین موهای آگنس را مرتب میکند . ماریا یك لیوان آب برای آگنس می‌آورد وکمك میکند تا بنوشد . کارین لیوان را از آگنس میگیرد .

ماریا ـ میخواهی برات کتاب بخونم ؟

آگنس ـ بله ، سرم گرم میشه .

کارین مجدداً موهای آگنس را مرتب میکند . جلوی تصویر ماریا کتابی را برمیدارد وشروع بخواندن میکند .

ماریا ـ فصل ۳٤ . آقای «پیك ویك» فکر میکند بهتر است به «بات» برود وهمین‌کار را هم میکند . «پرکر» کوچولو . . . .

ماریا دست راستش‌را روی شانه آگنس میگذارد . دوربین‌عقب میرود و سه‌خواهر را که نشسته‌اند ، نشان میدهد .

ماریا ـ . . . که روز بعداز محاکمه پیش آقای «پیك ویك» رفته میگوید : . . .

تصویر متوسط از آنا از پهلو که تختخواب را مرتب میکند . دوربین او را تعقیب میکند .

ماریا ـ (خارج از تصویر) . . . شما جدی نمیگوئید . حالا که خشمتان فروکش‌کرده باید این پول را بپردازید .

تصویر نزدیك از آنا .

ماریا ـ (خارج از تصویر) آقای «پیك‌ویك» با لحن جدی جواب میدهد : «یك دینارهم نمیدهم» . . .

تصویر متوسط از خواهرها . آنا در قسمت عقب تصویر است . بنظر می‌آید آگنس خوابیده است .

ماریا ـ رباخوار میگوید : «آفرین!»

تصویر نزدیك از آگنس که خوابیده است .

ماریا ـ (خارج از تصویر) . . . آقای «ولر» داشت میز صبحانه را می‌چید که فهمید آقای «پیك ویك» از پرداخت پول امتناع میکند . آقای «پیك ویك» گفت : «سام ، لطفاً بیا پائین» . آقای «ولر» جواب داد : «الساعه آقا.» و با اشاره دست آقای «پاتریك» پائین رفت .

دوربین آهسته روی صورت آگنس که خوابیده است ، جلو میرود . تصویر درشت از پاندول ساعت . صدای تیك‌تاك ساعت . دوربین روی صفحه ساعت بالا میرود . عقربه‌ها ساعت ده‌وپنجاه‌ودو دقیقه را نشان میدهد . تصویر عمومی از اتاق . آگنس روی تختخواب خوابیده است .

تصویر عمومی از اتاق مجاور . ماریا سمت چپ تصویر نزدیك پنجره ایستاده است . کارین در وسط پشت پیانو نشسته و آنا در عقب تصویر است .

کارین که کتابی در دست دارد ، بلند میشود ، بطرف آخرین



پنجره رفته ومثل ماریا بیرون را نگاه میکند .

. . . .

تصویر عمومی از اتاق آگنس . مجدداً صدای تنفس دشوار او شنیده میشود .

. . . .

در اتاق مجاور ماریا و آنا بلند شده وبطرف اتاق آگنس نگاه میکنند . خارج از تصویر صدای تنفس آگنس شنیده میشودکه هرلحظه دشوارتر میگردد . آنا بطرف اتاق آگنس میدود .

. . . .

تصویرنزدیك از آگنس‌که دربسترخوابیده وسخت‌ناله میکند . آنا جلو رفته و آگنس را درآغوش میگیرد . آگنس ناگهان خودش را بطرف پائین تختخواب کشیده و از درد فریاد میکشد . آنا بطرف کارین و ماریا نگاه میکند . ماریا وارد تصویر میشود . آگنس ناله میکند .

آگنس ـ یك‌نفر بدادم برسه !

تصویردرشت . ماریا ازفرط تأثر رویش‌را برگردانده وصورتش را در دست پنهان میکند .

آگنس ـ (خارج از تصویر) دیگه نمیتونم ، بدادم برسین !

دوربین از روی صورت ماریا پائین رفته و آگنس را که ناله میکند و با دست راست بسینه‌اش میزند ، نشان میدهد . کارین از سمت

راست وارد تصویر شده وکنار **آگنس** می‌نشیند . **آنا** پشت سر **کارین** ظاهر شده و به **آگنس** کمك میکند تا در تخت بنشیند . **کارین** یك‌لگن جلوی **آگنس** میگیرد . **آگنس** سعی میکند بخندد ولی موفق نمیشود . **آنا** آهسته **آگنس** را روی بالش میخواباند و یك رو انداز روی او میکشد . **کارین** لگن‌را می‌برد . **دوربین** آهسته عقب میکشد . **آنا** بطرف دیگر تختخواب میرود . **دوربین** جلو میرود . **آنا** بالش پشت **آگنس** را مرتب میکند . **آگنس** بیحرکت است . به **آنا** و بعد به‌سمت پنجره نگاه میکند . نگاهش ثابت است . **آنا** چشمهای **آگنس** را می‌بندد وسرش را روی سینه او میگذارد . **تصویر عمومی** از اتاق . **تصویر عمومی** اتاق مجاور . **ماریا** نشسته و **کارین** مقابل پنجره ایستاده است . صدای‌گریه بگوش میرسد . **تصویر عمومی** از اتاق **آگنس** . **آنا** بلند شده ، بطرف در رفته، می‌ایستد وبسمت سالن نگاه میکند . **تصویرعمومی** اتاق مجاور. **ماریا** گریه میکند . **تصویر نزدیك آنا** از پهلو . دور تختخواب میگردد **دوربین** او را تعقیب میکند . دراین موقع **کارین** و **ماریا** گریه‌کنان وارد اتاق میشوند . **آنا** و **کارین** **آگنس** را ازجا بلند میکنند . **کارین** او را درآغوش میگیرد . بعد هردو **آگنس** را روی بالش میخوابانند وگیسوانش را نوازش میکنند . خارج از تصویر صدای زنگ ساعت بگوش میرسد .

تصویر درشت از دستهای **کارین** و **آنا** که رو انداز را از روی پاهای **آگنس** کنار زده و پاهـای اورا بطور موازی قرار میدهند . پیراهن خواب را بطرف پاهای **آگنس** می‌کشند . **دوربین** روی **ماریا** که هم‌چنان میگرید، حرکت میکند. **دوربین** سپس روی‌جسد **آگنس** میرود. **آنا** و **کارین** رو انداز را کنار زده و دستهای **آگنس** را روی سینه‌اش ، روی هم قرار میدهند . **دوربین** سرانجام روی **تصویر نزدیك** صورت **آگنس** می‌ایستد .

. . . .

تصویر درشت از یك شمع روشن که با آن شمع دیگری را روشن میکنند . **دوربین** عقب میـرود . یك زن مسن سیاهپوش دور تختخواب میچرخد . **دوربین** اورا تعقیب میکند . زن شمع را سمت مقابل تختخواب قرار میدهد و در همین‌حال زن مسن دیگری که لباس سیاه برتن دارد ، ملحفه سفیدی را که روی جسد انداخته‌اند ، مرتب میکند . زنهای سیاه‌پوش پائین تخت زانو زده ، دعا میخوانند واز اتاق خارج میشوند .

تصویر متوسط . دولنگه در اتاق باز میشود . کشیش ، **ماریا** و **کارین** و **آنا** پشت در ، در اتاق مجاور ایستاده‌اند . زنهای سیاه‌پوش بعلامت احترام زانوانشان را خم‌کرده و در دوطرف در می‌ایستند . کشیش وارد اتاق میشود. **کارین** ، **ماریا** و **آنا** دنبال‌او حرکت می‌کنند. **تصویر درشت** از دست کشیش که انجیلش را باز میکند .

کشیش ــ (خارج از تصویر) قادر متعال . . .

دوربین روی صوت **کشیش** بالا می‌آید .

کشیش ــ . . . تو را درعنفوان جوانی بسوی خود خوانده است . قبل‌از آن نیز تورا شایسته درد ورنجی طولانی دانسته بود . . .

دوربین روی صورت **کارین** وبعد **ماریا** و **آنا** میرود .

کشیش ــ (خارج از تصویر) تو صبورانه درد را تحمل‌کردی زیرا مطمئن بودی که مرگ گناهات را بخشوده خواهدکرد . خداوند روح تو را قرین آمرزش فرماید .

تصویر درشت ازصورت **کشیش** . خارج ازتصویر صدای‌ناقوس بگوش میرسد . **تصویر متوسط** از **کشیش** که از مقابل **کارین** ، **ماریا** و **آنا** گذشته و جلوی تختخواب زانو میزند . **آگنس** با لباس سفید در بستر خوابیده است . **تصویر عمومی** از زنها کـه زانو میزنند . **تصویر نزدیك** از **کشیش** از روبرو .

کشیش ــ اگر تقدیر چنین بوده که تمام رنجهای زمینی در



جسم تو جمع شوند و تو با مرگ خودت آنها را بدنیای دیگر ببری ، اگر درآن دنیا بدرگاه خداوند بار یافتی و اگر او چهره‌اش را بسوی تو گرداند و توانستی با زبانی که درك میکند با او صحبت‌کنی ، برای همه ما نزد او دعاکن . **آگنس** ، فرزندم ، اکنون بآنچه میگویم گوش فرا ده . برای ما که دراین دنیای تاریك و آلوده زیر آسمانی تهی و بی‌رحم مانده‌ایم ، دعاکن . بار رنجهایت را پیش پای خداوند بزمین بگذار و از او برای ما طلب بخشایش‌کن . از او بخواه که ما را از تشویش ونگرانی رهائی بخشد . از او بخواه که بزندگی‌ما مفهومی تازه عطا کند . **آگنس** ، تو که اینهمه رنج کشیده‌ای ، شایستگی آنرا داری که برای ما شفاعت‌کنی .

تصویر عمومی از اتاق اندکی سرازیر .

کشیش بلند میشود . زنها نیز ازجا برمیخیزند .

کشیش ــ من اورا بخوبی میشناسم .

تصویر نزدیك از کشیش .

کشیش ــ ما با هم گفتگوهای طولانی داشتیم . او حتی از منهم ایمانی محکم‌تر داشت .

تصویر عمومی . **کشیش** بطرف **ماریا** و **کارین** رفته ، دستهای آنها را میفشارد .

کشیش ــ کارین فردا به‌دفتر من بیا تا درباره مراسم تدفین صحبت‌کنیم .

کشیش خارج میشود . زنها باو ادای احترام میکنند . بعد **ماریا** و بدنبال او **آنا** و زنهای سیاه‌پوش خارج میشوند . **کارین** تنها میماند . بعداز چند لحظه او نیز خارج شده و دولنگه در را می‌بندد . **محو تدریجی تصویر** . صدای زنگ ساعت .

. . . .

ظهور تدریجی روی تصویردرشت صورت **کارین** که دهانش را بحالت فریادکشیدن باز میکند . **محو تدریجی تصویر** . صدای ناله .

. . . .

ظهور تدریجی روی تصویر عمومی اتاق غذاخوری . **کارین** و شوهرش **فردریك** پشت میز روبروی هم نشسته‌اند . در قسمت عقب **آنا** کنار یك میز کوچك ایستاده است .

صدا ــ (خارج از تصویر) **کارین** وشوهرش **فردریك** . چند سال قبل زمانی‌که **فردریك** هنوز دیپلمات‌بود . یك‌بارکه بکشور برگشته بودند ، درخانه خودشان اقامت داشتند .

کارین غذا نمیخورد . **فردریك** سرگرم خوردن است .

فردریك ــ آنا لطفاً یك‌کم دیگه ماهی بده .

آنا باشقاب بطرف **فردریك** میرود . **تصویر متوسط** از **فردریك** از روبرو . **آنا** از پشت سر بشقاب ماهی‌را جلوی او میگیرد . **فردریك** شروع به برداشتن میکند .

فردریك ــ تو نمیخوری ؟







تصویر نزدیك از کارین .

کارین ــ نه ، متشکرم .

تصویر نزدیك از فردریك . مقداری ماهی برمیدارد. **آنا** بشقاب را می‌برد .

فردریك ــ متشکرم .

تصویر نزدیك از کارین که‌گیلاس شراب را به‌لبهایش نزدیك کرده بعد آنرا روی میز میگذارد . **تصویر نزدیك از فردریك** که غذا میخورد .

فردریك ــ برای چی میخندی ؟

چند تصویر نزدیك از کارین و فردریك .

کارین ــ من نمی‌خندم .

فردریك یك جرعه شراب می‌نوشد . **کارین** با گیلاس شرابش بازی میکند .

کارین ــ قهوه میل داری یا میخواهی بری بخوابی ؟

فردریك ــ قهوه نمیخوام ، متشکرم .

تصویردرشت ازگیلاس **کارین** که روی سفره برگشته ومی‌شکند. **کارین** خودش‌را عقب میکشد. **تصویرنزدیك از فردریك** که عکس‌العملی نشان نمیدهد و **کارین** را نگاه میکند . **چند تصویر نزدیك از کارین و فردریك** . **فردریك** بخوردن ونوشیدن ادامه میدهد. بادستمال دهانش را پاك میکند .

فردریك ــ دیگه دیره ، بهتره بریم بخوابیم .

تصویر عمومی از اتاق غذاخوری . **فردریك** ازجا بلند شده و بطرف دری که در انتهای اتاق قرار دارد میرود . **آنا** بعلامت احترام زانوانش را خم میکند . **فردریك** از اتاق خارج میشود . **تصویرنزدیك** از **کارین** که سر میز نشسته است . **تصویر متوسط** . **آنا** بطرف اتاق دفتر میرود . **کارین** متفکر نشسته است . **تصویر عمومی** . صدای پا خارج از صحنه . **تصویر درشت** ازگیلاس شکسته . دست **کارین** یك تکه شیشه را برمیدارد .

تصویر نزدیك از کارین .

کارین ــ اینها تمامش دروغه ! . . .

تصویر درشت ازدست **کارین** که تکه شیشه را در یك سینی‌نقره می‌اندازد . بعد انگشترهایش را از انگشتان درآورده ، روی میز میگذارد . صدای تیك‌تاك ساعت . **تصویر متوسط** . **کارین** پشت میز آرایش نشسته‌است . **آنا** پیراهن‌خوابش‌را آورده وپشت سر او می‌ایستد. **تصویر درشت** از صورت **کارین** . در قسمت عقب تصویرصورت **آنا** دیده میشود .

کارین ــ (باخشونت) ــ بمن نگاه نکن .

آنا نگاهش را به‌زمین میدوزد . **کارین** گردن بندش را باز میکند . **آنا** دوباره باو نگاه میکند . **تصویر درشت** از نیمرخ صورت **کارین** .

کارین ــ بهت‌گفتم اینطوری بمن نگاه نکن .

دوربین بسرعت روی صورت **آنا** میرود . **کارین** سیلی محکمی به صورت **آنا** میزند . **آنا** بطرف دیوار عقب میرود . **چند تصویر درشت** از صورت **آنا** و **کارین** .

کارین ــ معذرت میخوام !

آنا با سر جواب منفی میدهد .

کارین ــ منو ببخش !

آنا مجدداً با سر جواب منفی میدهد وگریه میکند .

کارین ــ کمك کن لباسمو در آرم .

تصویر متوسط از **آنا** که لباس خواب **کارین** را درگوشه‌ای میگذارد و به‌او کمك میکند تا دگمه‌های لباسش را بازکند . **کارین** گوشواره‌هایش را درمی‌آورد . **تصویر درشت صورت کارین** . دوربین بسرعت روی **تصویر درشت صورت آنا** میرود . **تصویر متوسط** از **آنا** و **کارین** جلوی میز آرایش . **آنا** دگمه پیراهن خواب **کارین** را باز

میکند . پیراهن خواب روی زمین می‌افتد . بعد دگمه ژوپن وکرست **کارین** را بازمیکند وآنهارا از تنش خارج میسازد . بالاخره زیرپیراهن اورا درمی‌آورد . زیر پیراهن روی زمین می‌افتد . **کارین** بکلی برهنه میشود .

تصویر عمومی . کارین روی یك صندلی می‌نشیند . **آنا** لباسها را جمع کرده و آنهـا را روی یك صندلی میگذارد . **کارین** کفشها و جورابهایش را درمی‌آورد . **آنا** پیراهن خواب **کارین** را می‌آورد . **کارین** بلند شده ، پیراهن را می‌پوشد . بعد **آنا** پیراهن دیگری به**کارین** می‌پوشاند . **کارین** جلوی میز آرایش می‌نشیند و **آنا** موهای اورا باز میکند . **تصویر نزدیك** از **آنا** که موهای **کارین** را باز میکند . **دوربین** روی صورت **کارین** پائین می‌آید . بعد بطرف سینی نقره‌ای که درآن تکه شکسته گیلاس قرار دارد میرود . **کارین** با نوك انگشت تکه شیشه را لمس‌میکند . **تصویر نزدیك** از موهای **کارین** که **آنا** آنها را می‌بافد. **دوربین** روی نیمرخ صورت **کارین** بالا میرود .

کارین ــ میتونی بری .

در قسمت عقب تصویر **آنا** درحالیکه لباسها را در دست دارد دور میشود . جلوی تصویر **کارین** تکه شیشه را که میان انگشتانش گرفته ، تماشا میکند . خارج از تصویر صدای بسته شدن در بگوش میرسد .

کارین ــ اینها تمامش دروغه . . . تمامش دروغه . . .

کارین بلند شده ، روی یك صندلی راحتی می‌نشیند . همچنان تکه شیشه را نگاه میکند . دوربین پائین میرود . **کارین** تکه شیشه را وسط رانهایش که از هم جدا کرده داخل سکسش فرو میکند وفریادی از درد میکشد . بجلو خم میشود وهمچنان فریاد میکشد . دوربین روی صورتش بالا میرود . بشدت نفس میکشد وبه‌صندلی تکیه میدهد . سرش را به‌عقب خم میکند . باوجود درد فراوان چهره‌اش باز میشود . زبانش را روی لبهایش میمالد وچشمهایش برق میزند . ازجا بلند شده بطرف دری که باتاق مجاور باز میشود رفته وآنرا بازمیکند .

. . . .

تصویر متوسط از اتاق مجاور . **فردریك** روی یك صندلی نشسته و مشغول مطالعه است . **کارین** وارد اتاق میشود . **فردریك** باو نگاه میکند . **تصویر عمومی . کارین** درحالیکه به **فردریك** نگاه میکند ازمقابل او گذشته ، بطرف تختخواب رفته بااحتیاط روی‌آن می‌نشیند . **تصویر متوسط** از **فردریك** ، کتاب را روی میز گذاشته ، ازجا بلند میشود وبطرف تختخواب میرود . **تصویر نزدیك** از **کارین**که روی تخت دراز میکشد . **تصویر نزدیك** از **فردریك** . **تصویر نزدیك** از رانهای **کارین** که از هم باز شده‌اند . پیراهن خواب و دستهایش خون‌آلود هستند . **کارین** دستهایش را بطرف چهره‌اش می‌برد . دوربین روی صورتش بالا میرود . **کارین** خون دستهایش را بصورتش میمالد . تبسم تلخی روی لبهایش ظاهر میگردد . زبانش را روی لبهایش میمالد . **محو تدریجی تصویر .**

. . . .

ظهور تدریجی روی صورت درشت **کارین** که چشمهایش‌را باز میکند . خارج از تصویر صدای فریاد و زنگ یك ساعت شنیده میشود. **محو تدریجی صحنه .**

. . . .

تصویر متوسط از **کارین** از روبرو . پشت میز نشسته ومشغول مطالعه‌است . **ماریا** درقسمت عقب تصویر ظاهرشده وبدیوارتکیه میدهد.

ماریا ــ چکار میکنی ؟

تصویر درشت از صورت **کارین** که عینك بچشم دارد .

کارین ــ اسناد مربوط به خونه‌رو نگاه میکنم .

ماریا ــ (خارج از تصویر) کارین ، دلم میخواد با هم دوست



باشیم . . . با هم صحبت‌کنیم . مگه ما با هم خواهر نیستیم ؟ خاطرات مشترك زیادی داریم . . . (کارین عینکش را برمیدارد) کارین . . . خیلی عجیبه که ما نسبت بهم اینقدر غریبه وبی‌تفاوتیم . . . کارین . . . تو چرا نمیخواهی‌که دوست من باشی ؟ . . . خوشبختی‌ها وبدبختی‌های ما با هم توأم بوده . . . با هم خندیده وگریه کرده‌ایم . . . شب وروز با هم حرف زده‌ایم . . . همدیگر را درآغوش گرفته‌ایم .

تصویر نزدیك از **ماریا** .

ماریا ــ کارین، گاهی‌وقتی‌توی این‌خونه که کودکی‌خودمون‌رو توش گذروندیم راه میرم و تو بنظرم درعین‌حال آشنا وغریبه می‌آئی، حس میکنم دارم توی خواب راه میرم . بنظرم میاد که حادثه‌ای در انتظارمونه . **کارین** ، ازاین روزها نمیتونیم برای شناختن خودمون استفاده کنیم ؟ . . برای اینکه بهم نزدیك‌تر بشیم . . . این‌سکوت واین جدائی‌رو نمیتونم تحمل‌کنم . . .

تصویر نزدیك از **کارین** از سه‌ربع صورت ، ناگهان ازجا بلند میشود . دوربین او را تعقیب میکند . **کارین** بطرف در میرود . **ماریا** جلوی اورا میگیرد .

ماریا ــ کارین . ازحرف من ناراحت‌شدی ؟ . . . قسم میخورم که منظوری نداشتم کارین !

کارین ، **ماریا** را کنار زده و خارج میشود . **تصویر نزدیك** از نیمرخ **کارین** . دوروبرش را نگاه‌کرده وبعد بطرف یك میزکوچك میرود . **دوربین** روی میز پائین میرود . یکدسته نامه را که روبانی دور آن پیچیده شده برمیدارد . بعد آنرا روی میز می‌اندازد . بعد یك کتابچه چرمی قرمزرنگ را برمیدارد . آنرا باز میکند . ورق میزند . **دوربین** روی صورت درشت **کارین** بالا میرود . چند صفحه دیگر را ورق میزند . **ماریا** وارد قسمت عقب تصویر میشود . **تصویر نزدیك** از **ماریا** .

ماریا ــ چی میخونی ؟

کارین ــ (خارج ازتصویر) دفترخاطرات آگنس‌رو میخونم .

ماریا ــ چی نوشته ؟

کارین ــ (خارج از تصویر) پنجشنبه سی سپتامبر، می‌نویسد: «درزندگی به‌زیباترین‌چیزی‌که ممکن‌است وجود داشته‌باشد، رسیده‌ام . این چیز اسامی زیادی داره . . . »

ماریا حرکت میکند . **دوربین** اورا تعقیب مینماید .

. . . .

تصویر عمومی از اتاق **آگنس** . آگنس در بستر دراز کشیده است . **آنا** که لباس سیاه برتن دارد ناگهان بطرف در میرود .

کارین ــ (خارج ازتصویر) . . . تفاهم، گرمی ومهربانی . . .

آنا در آستانه در به **کارین** گوش میدهد .

کارین ــ (خارج از تصویر) . . . فکـر میکنم این همان

چیزی است که محبت نام دارد .
تصویر متوسط از **ماریا** که به **کارین** نزدیك شده و شانه او را لمس میکند .
کارین ــ نه ، بمن دست نزن . بمن نزدیك نشو .
کارین از **ماریا** دور میشود .
کارین ــ (خارج از تصویر) من از هرتماسی بیزارم .
تصویر نزدیك از **آنا** . تصویر نزدیك از **ماریا** که پشت سر **کارین** می‌ایستد . **ماریا** آهسته گونه‌اش را لمس میکند . **کارین** سرش را برمیگرداند .
کارین ــ نه . . .
ماریا دوباره با انگشت گونه **کارین** را لمس میکند . **کارین** حرفی نمیزنــد . **ماریا** پیشانی و صورت او را لمس میکند . صدای نفس‌زدن وگریه بگوش میرسد . **ماریا** انگشتانش را روی لبان **کارین** می‌برد . **ماریا** مقابل **کارین** می‌آید و اورا درآغوش میگیرد . **کارین** گریه میکند .
کارین ــ نمیخوام این‌کاررو بکنی . نمیخوام . . . نمیخوام با من مهربون باشی .
ماریا آمــاده بوسیدن **کارین** میشود . لبانش را به لبان او نزدیك میکند . **کارین** درحالیکه گریه میکند ، خودش را عقب میکشد.
کارین ــ نه !
کارین هق هق میکند . بطرف دیوار برمیگردد . دوباره به **ماریا** نگاه میکند .
کارین ــ نمیتونم! نمیتونم! این یك شکنجه ابدیه . . . مثل عذاب جهنم! دیگه نمیتونم نفس بکشم . . . بخاطر اینهمه اشتباه !... نه!
کارین میگرید . **ماریا** باو نزدیك شده ومیخواهد دستش را بگیرد . **کارین** درحالیکه فریاد میکشد ، اورا عقب میزند .
کارین ــ ولم‌کن ! ولم‌کن ! بهم دست نزن ! بهم دست نزن ! بهم دست نزن !
محو تدریجی تصویر .
. . . .



ظهور تدریجی تصویر روی صورت غمگین **آنا** .
کارین ــ (خارج از تصویر) از اینکه امروز صبح کنترل خودم‌رو از دست دادم ، متأسفم . نمیدونم چم شد . حتماً بعلت مرگ **آگنس** بود . ما اونو خیلی دوست داشتیم . وقتی مراسم تدفین تموم شد، از وکیلمون میخوام که بکارهای مالی رسیدگی‌کنه .
تصویر عمومی از اتاق غذاخوری . **کارین** و **ماریا** هرکدام در یك طرف میز ، روبروی هم نشسته‌اند . **آنا** ساکت است .
کارین ــ بهترین‌کار اینه‌که خونه‌رو بفروشیم . قبلاً هم ما خیلی چیزهارو بین خودمون تقسیم‌کردیم . منظورم چیزهای منقوله مثل ظرفها ، تابلوها ، نقره‌ها وکتابها . . . فکر میکنم حالا هم بتونیم با هم کنار بیائیم . (مکث) **آنا** ، ممکنه چند دقیقه بری بیرون .
آنا از اتاق بیرون رفته در را می‌بندد . **دوربین** اورا تعقیب میکند . **تصویر نزدیك** از **کارین** که جرعه‌ای شراب می‌نوشد .
کارین ــ راجع به **آنا** چه تصمیمی باید بگیریم ؟ تو نظرت چیه ؟ من فکر میکنم یك‌کم پول بهش بدیم ومرخصش‌کنیم . میتونیم بعضی چیزهای **آگنس**‌رو هم بهش بدیم . آنا به آگنس خیلی نزدیك بود . اونها بهم خیلی علاقه داشتند . حالا آنا فکرمیکنه ما بهش احتیاج داریم ومیخواد پیش‌ما بمونه .
تصویر متوسط از **ماریا** که میوه‌ای را پوست میکند . **تصویر متوسط** از **کارین** .
کارین ــ فکر میکنم که . . . درسته . . . من اغلب بخودکشی فکر کردم. این کارنفرت‌انگیز وشرم‌آوره . . . همیشه‌همین‌طوره . . . نه؟
تصویر متوسط از **ماریا** . **تصویر متوسط** از **کارین** که جرعه‌ای شراب می‌نوشد .
کارین ــ مطمئن باش که **هنریك** وکیل خیلی خوبیه .
تصویر متوسط از **ماریا** . **تصویر متوسط** از **کارین** که‌گیلاسش را برمیگرداند وبعد آنرا سرجایش قرار میدهد .
کارین ــ شوهرم میگه من خیلی دست‌وپا چلفتی‌ام . . . اون حق داره . . . من دست‌وپا چلفتی‌ام . دستهای من خیلی بزرگه . . . می‌بینی ؟ (کارین با دستهایش بازی میکند ومی‌خندد) . دستهام از من تبعیت نمیکنن . . . می‌بینی ؟ (کارین با صدای بلند می‌خندد وصورتش را در دستهایش پنهان میکند) .
تصویر متوسط از **ماریا** . **تصویر درشت** از **کارین** .
کارین ــ داری میخندی . انتظار این‌جور حرفهارو نداشتی . میدونی چقدر ازت نفرت دارم ؟ تو چقدر با لوندیهات و اون خنده مسخره‌ات، مضحك بنظر می‌آئی. چطورمیتونم ساکت باشم وتورو تحمل کنم ؟ چطور میتونم ؟ خوب میدونم که تو با مهربونیهات و حرفهات یك . . . هستی . میتونی بفهمی کــه یك انسان چطور میتونه اینهمه نفرتی‌رو که در وجود من هست ، تحمل‌کنه ؟ هیچ محبت ، دلجوئی وکمکی وجود نداره ، هیچی . من همه‌چی‌رو می‌بینم . می‌فهمی ؟
کارین آهی‌طولانی کشیده وبه صندلی تکیه میدهد . چشمانش را می‌بندد . **تصویر درشت** از صورت **ماریا** . **تصویر درشت** از **کارین** که چشمهایش را باز میکند .
کارین ــ حالا دیگه همه حرفهام‌رو زدم !
کارین ناگهان بلند شده وبطرف در میرود . جلوی در یك لحظه مکث میکند . **دوربین** اورا تعقیب مینماید .
کارین ــ تو با اون تبسم سردت اونجا نشستی . بچی فکــر میکنی ؟
تصویر متوسط از **ماریا** از نیمرخ که پشت میز نشسته است .
کارین ــ (خارج از تصویر) میشه بمن بگی ؟ میتونم بدونم چی فکر میکنی ؟
تصویر درشت از **کارین** .
کارین ــ نه ، خودم میتونم حدس بزنم . تو ترجیح میدی ساکت باشی . حق با توست ماریا !
تصویر نزدیك از **ماریا** که گریه میکند . **تصویر درشت** از صورت **کارین** که آه میکشد وناله ممتدی سر میدهد .
کارین ــ (خارج از تصویر) ماریا ! منو ببخش !
تصویر نزدیك از **ماریا** . در قسمت عقب تصویر ، **آنا** در اتاق مجاور مشغول جمع‌آوری اسباب واثاثیه آگنس است .
کارین ــ (خارج از تصویر) شاید تو منظوری نداشتی . . . فقط میخواستی منو بهتر بشناسی ماریای عزیز ، منو ببخش . داشتم



همین‌طوری حرف میزدم ، این حرفهـا هیچکدوم حقیقت نداشت . (ماریا سرش را برمیگرداند) بمن نگاه‌کن ، ماریا !

تصویر متوسط از **کارین** که بطرف **ماریا** میرود و سرش را میان دستهایش میگیرد .

کارین ــ ماریا ، بمن نگاه‌کن !

تصویر نزدیك ازآندو که‌گریه میکنند و یکدیگر را درآغوش میگیرنـد . صدای یك ویلون‌سل بگوش میرسد . **تصویـر درشت** از صورت آندو که با هم صحبت میکنند ولی صدای ویلون‌سل مانع از شنیدن صدایشان میشود . رفته رفته آندو بروی هم میخندند ، صورت یکدیگر را نوازش‌کرده و می‌بوسند . **تصویر نزدیك** از دو خواهر . **چند تصویر درشت** بطور متناوب ازصورت‌آنها . به‌صحبت‌کردن ونوازش صورت وگیسوان یکدیگر ادامه میدهند . **محو تدریجی تصویر** . صدای موسیقی قطع میشود .

. . . .

ظهور تدریجی روی صورت درشت **آنا** . صدای زنگ ساعت ونفس نفس‌زدن خارج از تصویر شنیده میشود . **محو تدریجی تصویر** .

. . . .

ظهور تدریجی تصویر روی صورت درشت **آنا** پشت میله‌های تختخواب . خارج از تصویر صدای فریاد وگریه بچه شنیده میشود . **ماریا** ازجا بلند میشود . **دوربین** اورا تعقیب میکند . دری را بازکرده وارد اتاق مجاور میشود . **(تصویر متوسط)** مقابل پنجره‌های اطاق ، پرده‌های سفیدرنگ قرار دارد . خارج از تصویر صدای گریـه بچه همچنان شنیده میشود . **آنا** بسمتی‌که صدای بچه بگوش میرسد ، حرکت میکنـد .

آنا ــ نمی‌شنوین ؟ **(تصویردرشت)** . . . یکی گریه میکنه . . . نمی‌شنوین ؟ . . . یکی مرتب گریه میکند . . .

آنا بطرف **ماریا** که به‌دری تکیه داده و به‌نقطه‌ای خیره شده است ، میرود . **آنا** گونه اورا نوازش‌کرده ، دستش را ازمقابل چشمان **ماریا** میگذراند . **(تصویردرشت)** لبهای **ماریا** تکان میخورند . خارج از تصویر صدای نفس‌نفس شنیده میشود . **تصویر درشت** صورت **آنا** که سرش را برمیگرداند . صدای نفس نفس‌زدن شدیدتر میشود . **آنا** بطرف دیگر اتاق میرود . دوربین او را تعقیب میکند . **کارین** وارد تصویر میشود و دنبال **آنا** حرکت میکند . **ماریا** نیز دنبال آنها راه میرود . لبهای **ماریا** حرکت میکند ولی صدائی ازدهانش بیرون نمی‌آید . صدای تنفس شدید همچنان شنیده میشود . **آنا** به **ماریا** نگاه میکند . **تصویر نزدیك** از **آنا** . **ماریا** در قسمت عقب تصویر قرار دارد . **آنا** بطرف اتاق **آگنس** برگشته وبطرف آن حرکت میکند . **دوربین** به عقب میرود . بعد بجلو حرکت کرده تا صورت درشت **آنا** پیش میرود . **آنا** از مقابل پنجره میگذرد . **تصویر عمومی** . **آنا** وارد اتاق **آگنس** میشود .

. . . .

تصویر متوسط بطور سرازیر روی جسد **آگنس** . یك کلاه پارچه‌ای برسر دارد . زیر سرش بالش بزرگ سفیدرنگی گذارده‌اند . **زوم سریع** روی صورت **آگنس** . از میان پلکهای بسته‌اش ، چند قطره اشك سرازیر است . **تصویر درشت** از صورت **آنا** که اورا نگاه میکند . ناگهان برگشته و در اتاق را می‌بندد . **تصویر متوسط** . **آنا** چند قدم بطرف تختخواب برمیدارد .

آگنس ــ (خارج از تصویر) حالا از من می‌ترسی ؟

آنا ــ نه ، نمی‌ترسم .

آگنس ــ (خارج از تصویر) می‌بینی . . . من مرده‌ام . . . اما نمیتونم بخوابم . نمیتونم شمارو ترك‌کنم . خیلی خسته‌ام . هیچکس نمیتونه بمن کمك کنه ؟

آنا ــ تو داری خواب می‌بینی .

آگنس ــ نه ، خواب نمی‌بینم . . . برای شماها شاید این یك خواب باشه . اما برای من خواب نیست . میخوام کارین بیاد اینجا .

آنا بطرف‌در رفته‌آنرا بازمیکند. **تصویرمتوسط** آنا درآستانه‌در.

آنا ــ آگنس میخواد کارین‌رو ببینه .

تصویر درشت از صورت **کارین** که برگشته وبطرف **آنا** میرود. در قسمت عقب تصویر **ماریا** ایستاده است . **تصویر عمومی** . **دوربین** **کارین** را که از مقابل پنجره میگذرد تعقیب میکند . **کارین** از مقابل **آنا** نیز گذشته ، درآستانه در توقف مینماید . **تصویر درشت** از صورت **کارین** .

آگنس ــ (خارج از تصویر) میشه دستهای منو بگیری وگرم کنی ؟ . . . پیش من بمون تا دیگه نترسم . من خیلی تنهام .

کارین ناگهان برگشته و در را باخشونت می‌بندد .

کارین ــ هیچکس این‌کارهائی‌که میخواهی برای‌تو نمیکنه . من زنده‌ام وکاری با مردن تو ندارم . . . اگه دوستت داشتم شاید . . . ولی‌من تورو دوست‌ندارم . (خارج ازتصویر آگنس‌میگرید) چیزهائی که تومیخواهی نفرت‌آوره . حالا دیگه تنهات میزارم و ازاینجا میرم .

کارین در را با شدت بازکرده وخارج میشود . پشت سر او **آنا** داخل شده و در را می‌بندد . صدای گریه **آگنس** خارج از تصویر شنیده میشود . **تصویر درشت صورت آنا** .

آگنس ــ (خارج از تصویر) آنا . . .

آنا ــ بله ؟

آگنس ــ میخوام ماریارو ببینم .

آنا آهسته در را نیمه‌باز کرده وآهسته میگوید :

آنا ــ آگنس میخواد ماریارو ببینه . . .

. . . .

تصویر متوسط از **آنا** که آهسته براه افتاده و از مقابل **کارین** میگذرد. جلوی پنجره رسیده وکمی‌تردید میکند . دوباره براه می‌افتد ، از مقابل **آنا** گذشته ، وارد اتاق میشود .

. . . .

تصویر عمومی . **ماریا** وارد اتاق میشود . در پشت سرش بسته میشود . **ماریا** تکان میخورد .

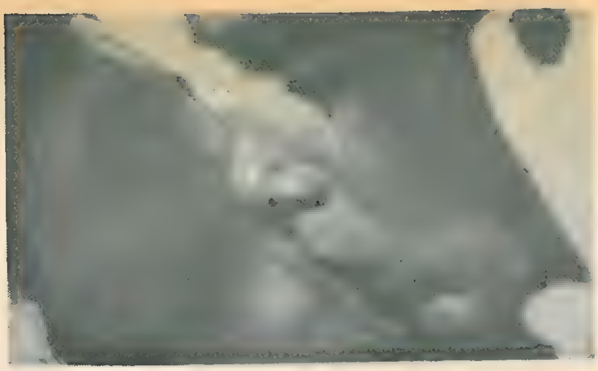
آگنس ــ (خارج از تصویر) نترس . باید بمن دست بزنی . باهام صحبت‌کنی . باید دستام‌رو بگیری و اونهارو گرم‌کنی .

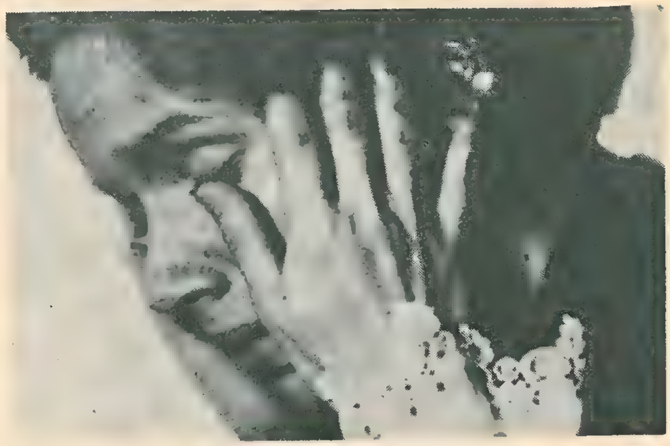
ماریا به‌تختخواب نزدیك شده درقسمت جلوی تصویر می‌ایستد. در قسمت عقب تصویر از پنجره‌ها نور سفیدرنگی داخل میشود . **ماریا** درحالت ضد نور است .

ماریا ــ تو خواهرمی . نمیخوام تورو تنها بزارم .

تصویر درشت از صورت **ماریا** از سه‌ربع .







ماریا ــ خیلی دلم برات میسوزه . یادت میآد وقتی بچه‌بودیم، یك‌روز موقع‌غروب باهم بازی میکردیم. یك‌مرتبه‌ترسیدیم وهمدیگررو بغل‌کردیم . . . حالاهم همون‌طوره ، مگه نه ؟

آگنس ــ (خارج از تصویر) نمیشنوم چی میگی . . . بیا جلوتر . . . نزدیك‌تر (ماریا گریه میکند) دستهامو بگیر .

تصویر درشت صورت **ماریا** . دستهای **آگنس** صورت او را نوازش میکند . گریه **ماریا** تشدید میشود . **آگنس** صورت **ماریا** را جلو می‌آورد تا ببوسد . **(تصویردرشت)** ناگهان **آگنس** دستهایش را بگردن **ماریا** حلقه‌کرده اورا بطرف خود میکشد . **ماریا** مقاومت کرده و فریاد میزند . **(تصویرمتوسط) ماریا** خودش را از آغوش **آگنس** بیرون می‌آورد . **آگنس** ضمن تقلا روی زمین می‌افتد . **آنا** بسرعت وارد اتاق میشود .

. . . .

تصویر متوسط از **ماریا** که فریاد میزند . صدای نفس‌نفس‌زدن **آگنس** .

. . . .

آنا روی **آگنس** خم میشود . **آگنس** دستش را بیك میز گرفته است . **آنا آگنس** را درآغوش میگیرد . **آگنس** آرام میگیرد . **آنا** درگوش او زمزمه میکند . ازجا بلند شده وبه **ماریا** میگوید :

آنا ــ من مواظبشم ، شما نمیخواد ازش بترسین .

تصویر نزدیك از ماریا .

ماریا ــ من باید مواظب دخترم باشم . شوهرم بمن احتیاج داره .

تصویر درشت از صورت **ماریا** و **کارین** .

کارین ــ دیگه داره نفرت‌آورمیشه . . . بدنش فاسد شده . . . دستهاش پر از لکه‌های سیاه بزرگه . . .

تصویر درشت از صورت آنا .

آنا ــ من پهلوش میمونم .

تصویر متوسط از **ماریا** و **کارین** کــه ایستاده‌اند . صدای ویلن‌سل بگوش میرسد .

تصویر درشت صورت **ماریـا** و **کارین** . **تصویر عمومی** از تختخواب . **آنا** نیمه برهنه روی تختخواب نشسته ، **آگنس** سرش را روی ران او گذاشته وخوابیده است .

محو تدریجی تصویر .

اتاق - داخلی - روز

ظهور تدریجی روی صورت درشت **آنا** . پایان موزیك و **محو تدریجی تصویر** . **تصویر نزدیك** از **فردریك** که شراب می‌نوشد .

فردریك ــ بهرحال مراسم تدفین بد نبود .

آنا از پشت سر **فردریك** گذشته یك فنجان قهوه مقابل **کارین** که لباس سیاه برتن دارد میگذارد . دوربین اورا تعقیب میکند .

فردریك ــ هیچکس گریه نکرد وهیچکس حالش بهم نخورد.

کارین ــ متشکرم . . . چمدونهام حاضره ؟

تصویر نزدیك از **کارین** که چای می‌نوشد .

آنا ــ (خارج از تصویر) باید چمدون آخری‌رو پائین بیارم خــانم .

کارین ــ زودباش ، عجله داریم .

تصویر عمومی از اتاق . **فردریك** ، **کارین** ، **ماریا** و **یواکیم** روی صندلیهائی‌که روی آنها پارچه کشیده‌اند ، نشسته‌اند .

فردریك ــ موزیك قشنگی بود . کشیش هم حرفهاش‌رو زود تموم کرد .

تصویرنزدیك از **ماریا** ازسه‌ربع جلوی‌تصویر و **یواکیم** درقسمت عقب تصویر .

فردریك ــ (خارج از تصویر) خوشبختانه اون سرماخورده بود وما تونستیم ثاهاررو بهم بزنیم .

تصویر متوسط از یواکیم .

یواکیم ـ برای آنا نباید کاری بکنیم ؟

. . . .

تصویر متوسط از اتاق مجاور . **آنا** چمدانی را در دست دارد. وقتی اسم خودرا می‌شنود ، مکث میکند .

فردریك ـ (خارج از تصویر) چکارکنیم ؟ معذرت میخوام باجناق عزیز . . . منظورت‌رو نمی‌فهمم .

یواکیم ـ (خارج از تصویر) اون دوازده سال از **آگنس** مواظبت کرده ، حالا نباید زحماتش‌رو جبران کنیم یا لااقل سرکار بزاریمش ؟

فردریك ـ (خارج از تصویر) اینکه مسئله‌ای نیست .

آنا پشت در گوش میدهد . **زوم** روی صورت **آنا** .

فردریك ـ (خارج از تصویر) اون جوون وسالمه . تا امروز هم خوب زندگی‌کرده . هیچ لزومی‌نداره برای‌آینده‌اش نگران باشیم.

تصویر عمومی از اتاق .

کارین ـ بهرحال من بهش قول دادم میتونه یك یادگاری از **آگنس** داشته باشد .

فردریك ـ بانتخاب خودش ؟

کارین ـ بله ، البته ، من فکر میکنم این حق‌رو داره .

تصویر درشت از صورت فردریك . در قسمت عقب **کارین** دیده میشود .

فردریك ـ من از این‌جور کارها متنفرم . اما حالا که قول دادی باشه . بهتره همین‌حالا باهاش صحبت‌کنیم .

تصویر نزدیك از **ماریا** و **یواکیم** از نیمرخ . دوربین با دست **ماریا** که بطرف میز میرود ، حرکت میکند . **ماریا** دگمه یك زنگ را فشار میدهد . **تصویر متوسط** . **فردریك** سیگار میکشد . **ماریا** درقسمت جلوی تصویر است . درعقب تصویر **آنا** وارد اتاق میشود . جلو آمده و زانوانش را بعلامت احترام خم میکند .

یواکیم ـ (خارج از تصویر) **آنا** اگه بخواد میتونه چند وقت اینجا بمونه (به‌آنا) **آنا** ما قول یك یادگاری از **آگنس**‌رو بهت دادیم .

تصویر نزدیك از **آنا** که نگاهش را پائین می‌اندازد .

آنا ـ متشکرم . من چیزی نمیخوام .

فردریك ـ (باخودش ـ به‌آلمانی) سعی میکنه رلش‌رو خوب بازی‌کنه اما نمیتونه . (زهرخند میزند) .

تصویر متوسط از**کارین** که فنجان چای‌را روی میز میگذارد.

کارین ـ خب پس **آنا** آخرماه از اینجا میری ؟

تصویر متوسط از **آنا** که نگاهش پائین است .

آنا ـ بله .

تصویر عمومی از اتاق . **آنا** در قسمت جلوی تصویـــر پشت بدوربین دارد . **یواکیم** بلند میشود . بقیه نیز ازجا برمیخزند .

یواکیم ـ خب ، فعلاً دیگه‌کاری نداریم .

فردریك ـ قبل‌از اینکه راه ایستگاه پربرف بشه ، حرکت‌کنیم.

فردریك بطرف **آنا** میرود . **تصویر درشت صورت یواکیم** .

فردریك ـ خدا حافظ آنا . خیلی متشکرم .

فردریك میرود . **یواکیم** بدنبال اوست .

یواکیم ـ متشکرم .

کارین جلو آمده و به‌روی **آنا** تبسم میکند .

کارین ـ برای همه‌چیز متشکرم .

ماریا جلو آمده ، بطرف **یواکیم** رفته ، درگوش او چیزی میگوید . **یواکیم** کیف بغلی‌اش‌را درآورده ، یك‌اسکناس پنجاه‌کرونی خارج ساخته به **ماریا** میدهد . **ماریا** بطرف **آنا** رفته ، اسکناس را باو میدهد . **تصویر نزدیك** از نیمرخ **آنا** . دست **ماریا** آهسته گونه **آنا** را نوازش میکند . **آنا** اسکناس را نگاه میکند . **دوربین** پائین آمده ، اسکناس را در دست **آنا** نشان میدهد .

تصویر عمومی از در خروجی . **کارین** خارج میشود . **فردریك** در حال منتظر اوست .

فردریك ـ زود باش !

یواکیم درحالیکه **ماریا** بدنبال اوست خارج میشود . **تصویر نزدیك از کارین** .

کارین ـ میشه چندکلمه باهات حرف بزنم ؟

ماریا ـ (خارج از تصویر) البته .

ماریا وارد تصویر میشود . **تصویر درشت صورت ماریا** .

کارین ـ (خارج از تصویر) اون‌شب که خیلی با هم صمیمی شده بودیم . . . بحرفهائی‌که زدیم ، فکرکردی ؟

ماریا ـ البته . بهشون فکرکردم .

تصویر درشت از صورت کارین .

کارین ـ خب ، نمیتونیم ازشون نتیجه بگیریم ؟

چند تصویر درشت از صورت آندو .

ماریا ـ کارین عزیز ، چرا نمیتونیم ؟

کارین ـ نمیدونم . از اون‌شب همه‌چیز فرق‌کرده .

ماریا ـ فکر میکنم بهم نزدیك‌تر شدیم .

کارین ـ بچی فکر میکنی ؟

ماریا ـ به‌حرفی‌که میزنیم .

کارین ـ نه ، به‌چیز دیگه‌ای فکر میکنی .

ماریا ـ فکر میکنم یواکیم منتظرمه و از انتظار خیلی بدش میآد . نمیدونم چرا اصرار داری بدونی راجع بچی فکرمیکنم . تو چی میخواهی ؟

کارین ـ هیچی .

ماریا ـ اگه هیچی نمیخواهی امیدوارم حـــالا که باهات خداحافظی میکنم ، ناراحت نشی .

آندو مدتی طولانی بهم نگاه میکنند .

کارین ـ تو منو منقلب‌کردی . . . یادت نمیآد ؟

ماریا ـ من حماقتهام‌رو یادم نمیآد . نمیخوام بایی‌سئوال جواب بدم . کارین عزیز ، مواظب سلامتی‌ات باش وبچه‌هارو ببوس . مثل همیشه همدیگررو در **اپیفانی** می‌بینیم .

تصویر متوسط از آندو که یکدیگر را می‌بوسند . **تصویردرشت** از صورت **ماریا** .

ماریا ـ افسوس !

ماریا دور میشود . **تصویردرشت صورت کارین** . **محو تدریجی تصویر** .

. . . .

ظهور تدریجی از **تصویر متوسط آنا** که شمعی را روی کمد در اتاقش روشن میکند . صدای نواختن پیانو بگوش میرسد . نخستین کشوی‌کمد را بازکرده، دفتری ازآن بیرون می‌آورد. بطرف تختخواب رفته ، روی آن می‌نشیند . **دوربین** او را تعقیب میکند . **تصویر درشت** صورت **آنا** . **تصویر متوسط** .

آنا دفتر را باز میکند . **تصویر درشت** از دفتر که صفحات آن با دست نوشته شده‌است . این دفتر خاطرات **آگنس** است . **تصویر درشت** از صورت **آنا** که میخواند .

آگنس ـ (خارج از تصویر) چهارشنبه سوم سپتامبر . هوا خنك شده . . .

دوربین از روی صورت **آنا** ، روی شمع میرود .

آگنس ـ (خارج از تصویر) . . . مثل وقتی‌که پائیز نزدیك میشه . ولی هوا خیلی خوبه . . . خواهرانم **کارین** و **ماریا** بدیدن من آمده‌اند .







باغ - خارجی - روز

ظهور تدریجی روی **تصویر نزدیك آگنس** با لباس سفید . چتری بالای سر گرفته ودرباغ گردش میکند .

آگنس ــ (خارج از تصویر) چقدر خوبه که دور هم جمع شدیم . . .

تصویر عمومی از باغ . **آگنس** ، **کارین** و **ماریا** درحالیکه **آنا** بدنبال آنهاست . بالباس سفید درباغ گردش میکنند .

آگنس ــ (خارج از تصویر) . . . مثل سابق . . . حالم خیلی بهتره . . . حتی میتونیم با هم يك کم گردش کنیم . . . این حادثه بزرگیه . . . مخصوصاً برای من که مدتها است ازخانه خارج نشده‌ام .

تصویر عمومی از زاویه دیگر . خواهرها شروع بدویدن میکنند .

آگنس ــ (خارج از تصویر) ناگهان درحالیکه میخندیدیم بطرف تابی که مال دوران بچگی‌مان بود ، شروع بدویدن کردیم .

دوربین آنها را تعقیب میکند . هرسه مقابل تاب رسیده روی آن می‌نشینند .

آگنس ــ (خارج از تصویر) ما مثل سه‌تا خواهرخوب روی تاب نشستیم و **آنا** آهسته ما را تاب داد . همه دردها از بین رفته بود .

تصویر متوسط از تاب . **آگنس** رو بدوربین و **ماریا** و **کارین** پشت بدوربین دارند . **آنا** در سمت چپ ایستاده و آهسته آنها را تاب میدهد .

آگنس ــ (خارج از تصویر) کسانی‌را که بیشتر ازهمه دردنیا دوست دارم ، پهلوی من بودند . صدای حرف‌زدن آنها را می‌شنیدم . حضور آنها وگرمای دستهایشان را حس میکردم . دلم میخواست این لحظات را متوقف میساختم . . .

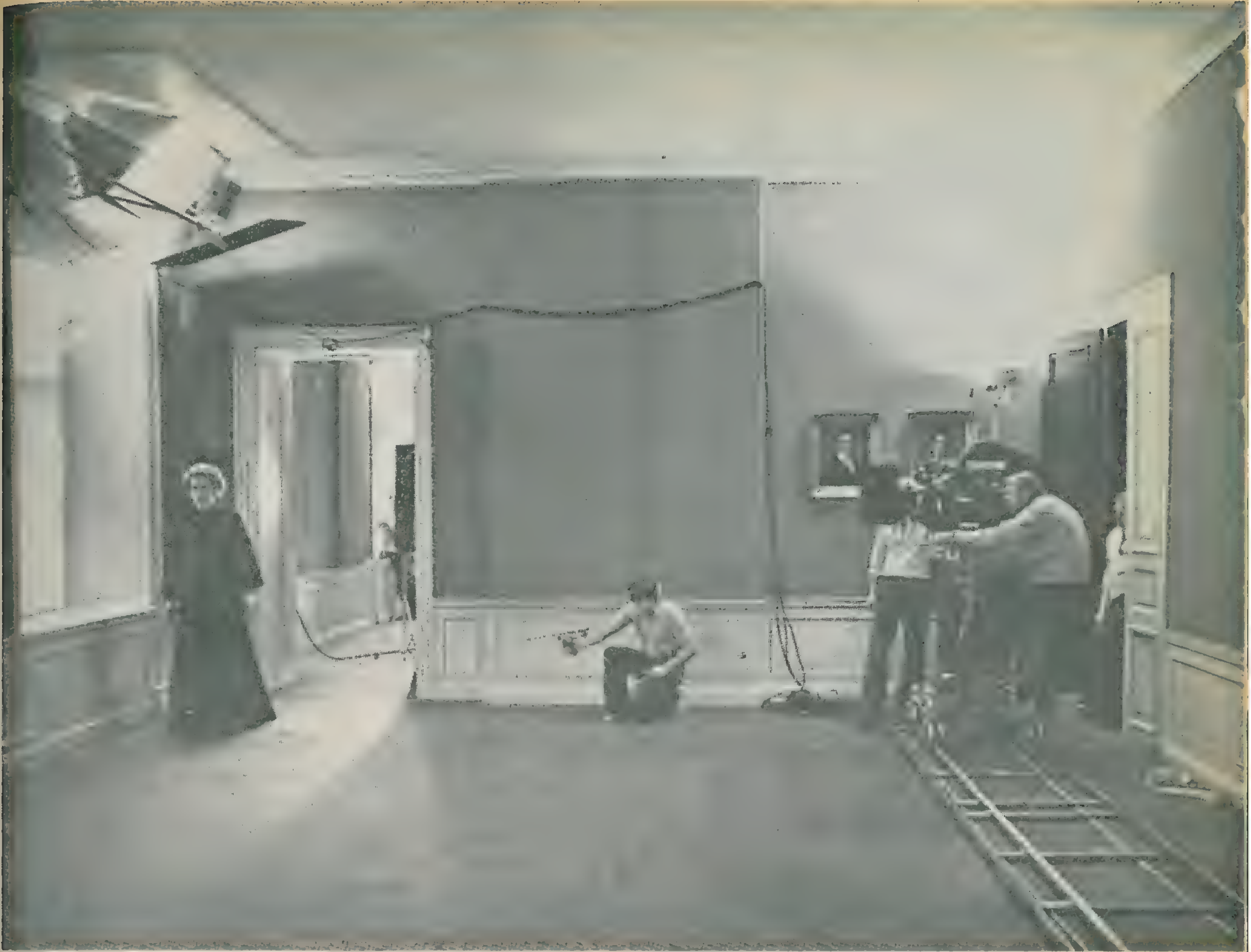
دوربین روی **تصویر درشت** صورت **آگنس** جلو میرود . صدای تاب بگوش میرسد .

آگنس ــ (خارج از تصویر) . . . و من فکر میکردم این درهرصورت خوشبختی است . دیگر نمیتوانستم چیز بهتری آرزوکنم . درآن لحظات توانستم طعم خوشبختی را بچشم و از زندگی سعادت‌آمیز خود احساس رضایت نمایم .

قطع . روی زمینه قرمز این کلمات دیده میشود : «**وباین‌ترتیب فریادها ونجواها خاموش شدند.**» خارج از تصویر صدای زنگ ساعت شنیده میشود . **محو تدریجی تصویر** .

پایان











بالا : هنگام فیلمبرداری
پائین چپ : برگمن وتولین
وسط : برگمن وسیلوان
راست : برگمن و اولمن

دنباله ژان کوك گدار

پوشیده و حرکت می‌کنند، می‌بینیم . تمام رابطه‌ها برقرار می‌شود : تاریخچه‌ای از استثمار مردم ومنابع ، ایده‌آل‌های فردگرایی وآزادی غربی ، آثار بزرگ هنر غربی ، کلمات بااهمیت وتصاویر زیبا ، یك اقتصاد مصرفی خلاصه شده بوسیلهٔ **کامیون آشغال‌کشی** ، خشونت پنهان وناشناختهٔ چنین اقتصادی‌که خواه ناخواه به‌یك انقلاب سوق‌داده می‌شود. اما انقلابی‌که دراین‌جا پیش‌بینی می‌شود و در پایان فیلم ، دراماتیزه می‌شود به سادگی به‌تغییر وضع جوانانی ازطبقهٔ متوسط مربوط می‌شود که همچون سرخ‌پوستها لباس پوشیده‌اند و فانتزی‌های سینمایی والدین خود را از قوّه به‌فعل درمی‌آورند ، خشونت وتجاوز را ابدی می‌کنند و در پایان ، یك‌جشن آدمخواری برپا می‌کنند . **«تعطیل آخرهفته»** ، ماهیت مصرف را مکاشفه و دراماتیزه می‌کند ، خشونت ذاتی، تجلّی‌های اروتیکی‌هرزه وشیوه های‌غیرقابل گریزاستثماری آن‌را آشکارمیکند.

مسیرتکامل فکری گودار تا **«تعطیل آخر هفته»** ، بیشتر به‌سوی عینیت مسلّم بود . در نخستین مرحلهٔ تکاملش ، دوربین از تحمیل زمینه‌های معنی استنکاف‌کرد ؛ در دومین مرحلهٔ این تکامل ، نمونه‌هایی را تحمیل‌کرد که مثل تأثیر از خودبیگانگی **برتولت برشت** ، حالت جذبه و خلسهٔ عاطفی بیننده را از هم پاره‌کرد و اورا به‌دیدن حقایق زندگی با وضوح عینی مجبورکرد ؛ در سومین مرحله ، دوربین ، یك ضبط‌کنندهٔ انفعالی‌می‌شود وتجربه‌ها را به‌صورت آمار وارقام ضبط می‌کند . اما دوربین درعین حال ، سه‌نقش را که از لحاظ دراماتیکی فعال وپرخاشگراست، اجرامی‌کند. ابتدا، پرخاشگری معارضه، مداخله وجدایی‌بود . دوم، پرخاشگری کنترل مطلق وکامل بود . سوم ، پرخاشگری کنترل بطورمساوی‌کامل اما بطور غافلگیرانه‌ای انفعالی بود که بیننده را به‌عنوان همدستش متعهد می‌کند .

گودار درفیلم **«تعطیل آخرهفته»** ، وحدت عینیت ایده‌آل و کنترل کامل ، وحدت معاینه جدا ومصرف اکتسابی ، وحدت شور و علاقه برای دیدن وشور وعلاقه برای اختصاص تجربهٔ انسانی به‌خود را برملا می‌کند . او همچنین نشان می‌دهد که «دیدن» ، شکلی از عمل است و همچنین نشان می‌دهد شیوهٔ دیدنی‌که باعث پیدایش تعدادی از بزرگترین آثار در هنر ، معرفت ، ونیروی انسانی شد درعین‌حال ، یك زندان فکری ، عاطفی و سیاسی برای انسان غربی و انسانی که تمدن غربی را پذیرفته ، ایجادکرده است . اقدام بعدی **گودار** ، انکار تجربهٔ **«تعطیل آخر هفته»** خواهد بود ، جایی که ارائه ونمایش این شکل «دیدن» و «عمل»، در یك زمینهٔ خنثی و درنتیجه ، ضدّ انقلابی به‌عمل می‌آید ، جایی که احساساتی از قبیل نخطّی‌وتنفّر، باانگیزهٔزیباشناسی‌متعادل‌میشوند.

دنباله سینما به روایت هیچکاك

چند نفر از کارگردانان آمریکائی بکار بردند، صحنه‌ای که در آن نقاش دخترك را با قصد تجاوز بهوی به‌آپارتمان خود میکشاند وبعدخود به‌دست دخترك کشته میشود .

هیچکاك : درست است . ضمناً من در این فیلم نکته مضحکی گنجاندم که یك‌جور وداعیه با فیلم‌های صامت محسوب میشود . در فیلم‌های صامت آدم‌بدجنس معمولاً سبیل داشت شخصیت بدجنس من سبیل نداشت ولـی در یك صحنه سایه‌ای از چلچراغ جوری بر بالای لبش افتاده بود کـه سبیل کلفت و وحشتناکی را برایش بوجود میآورد !

تروفو : بعد در سال ۱۹۳۰ فیلم Juno and Paycock **را ساختیدکه ازیك نمایشنامه «شون اوکیزی» گرفته شده‌بود .**

هیچکاك : این‌فیلم با شرکت هنرپیشه‌های ایرلندی ساخته شد وباید بگویم من از ساختنش دل خوشی نداشتم چون هرچند نمایشنامـه را مکرر در مکرر خوانده بودم هیچ راهی برای برگرداندنش به‌سینما پیدا نمی‌کردم . نمایشنامه فوق‌العاده‌ایست ، من از داستان ، از حالت قصه، از شخصیت‌ها و از ترکیب تراژدی و خنده در آن خیلی خوشم میآمد ، درواقـع در فیلم «پرندگان» آنجائی‌که یك ولگرد مست را نشان میدادم که پایان دنیا را اعلام می‌کرد «شون اوکیزی» را در نظر داشتم . من نمایشنامه را هرچه خیال‌انگیزتر فیلم‌کردم ، ولی از نقطه‌نظر یك‌کار خلاقه ، تجربه خوشایندی نبود .

فیلم با انتقادهای مساعد بسیاری روبرو شد ، ولی من از راستش خجالت میکشیدم چونکه حس می‌کردم این فیلم ربطی به‌سینما ندارد . منتقدان فیلم را تحسین‌کردنـد ولی من حس می‌کردم‌که دروغ گفته‌ام، چیزی را دزدیده‌ام .

دنباله دومین جشنواره ومطبوعات جهان

تصورش را بکنید که انتخاب اولین فیلم ، فیلم افتاحیه این جشنواره ، بدنبال ضیافتی خیره‌کننده در پیشگاه شهبانو ، چـه اهمیتی دارد . و این فیلم ، «کاموراسکا» بود . که «ژنوبو بوژولد» در آن بـازی داشت ، و «کلود ژوترا» ساخته بود . جایِ تأسف است‌که خانم « بوژولد » بخاطر گرفتاری تآتریش حضور نداشت ، اما «ژوترا» بود ، و براستی فکر میکنم کـه سخت تحت تأثیر این افتتاح با شکوه قرار داشت . بعد برایش مصاحبه‌های مختلف ترتیب دادند و او بـا نمایندگان مطبوعات جهان آشنا شد و ایرانی‌ها بر پرده تلویزیون تماشایش کردند . اگرچه بسیاری گفتند کـه لهجه فرانسه کانادائی فیلم را نفهمیدند ، معهذا پذیرش « کاموراسکا » و بدنبال آن «تن‌های بهشتی» در حضور دونالد پیلون در حقیقت مُهر قبول حضور دائمـی کانادا در جشنواره‌های بزرگ بود ، و باعث شد همگان بدانند که کانادا بطور جدی بـه ساختن هنر سینما دلبسته است .»

دنباله آلن ژوسوا

بود . درواقع این صحنه‌ها همانطور شد که من میخواستم. یعنی‌جنایتی‌که بیننده آنرا حس‌کند، باور کند ، نه یك جنایت از نوع جنایتهای سینمائی . این صحنه را فقط یك بار و با سه دوربین فیلمبرداری کردیم . آنچه که شاید از نظرِ شما در این صحنه غیرواقعی جلوه کند ، درست خود حقیقت است «آنی ژیراردو» بعد از بازی این صحنه تا چند روز اعصابش‌ناراحت بود.

□ **از نظر فیلمبرداری فیلم شما تصاویری سرد و بیروح دارد . درست مثل سوژه فیلم . . . .**

ــ فیلمبرداری این‌فیلم‌تحت تأثیرکارهای «هاپرادوارد» یکی از پیشگامان «پاپ آرت» آمریکا انجام شد . بهمین جهت برای سردکردن رنگها در صحنه‌های خارجی از فیلتر و در صحنه‌های داخلی از دکورهای آلومینیومـی استفاده کردیم . سوژه فیلم تمثیلی ازموقعیت طبقات اجتماعی است داستان همیشگی طبقه‌ای که از دسترنج طبقه دیگر زندگی میکند . در فیلم می‌بینیم که بیماران ثروتمند از خـون کارگران جوان خارجی حیات مجدد می‌یابند. در جامعه کوچك بیمارستان فقط یك زن است که بطور غریزی بر علیه طبقه خود و برعلیه مقررات‌طغیان‌می‌کنددرحالیکه‌هیچیك‌ازبیماران تمایلی به آگاه شدن از شرا یط محیط ندارند. همانطور که گفتید تصاویر در القاء این سوژه کمك مؤثری هستند . حتی صورت بازیگران را بکمك فیلترهائی کـه مقابل پروژکتورها گذارده‌ایم ، رنگ‌پریده و بی‌حالت می‌بینید .

فرانچسکو رزی، واسکو پراتولینی

VASCO PRATOLINI, FRANCESCO ROSI



رابطه بین سینما و ادبیات

این مصاحبه نیز یکی از بخش‌های کتاب «سینما و ادبیات» را تشکیل میدهد. دراین گفتگو ـ فرانچسکو روزی – و – واسکوپراتولینی – به سئوالات «ماسیمو دآواك» نویسنده، روزنامه‌نگار ومنتقد ایتالیائی جواب می‌گویند.

واسکوپراتولینی از معتبرترین و معروفترین نویسندگان ایتالیائی است. او تا بحال با آثار معروف و پرفروش خود توانسته جوائز ادبی مهمی رانصیب خود سازد. آثار برجسته او عبارتند از «متللو» «وقایع خانوادگی»، «دختران سان فردیانو»، «ماجرای عشاق فقیر»، «ثبات منطق»، «یادداشت‌های عاطفی» و غیره.

پراتولینی سالهاست که با سینما و تئاتر همکاری نزدیك دارد، در سینما اغلب روی سوژه‌ها وفیلمنامه‌های کارگردانان معروفی چون روسللینی، ویسکونتی، بولونینی و لوی ودیگران کارکرده است. تا بحال پنج فیلم از روی کتابهای معروف او تهیه شده است که عبارتندا ز: «ماجراهای عشاق فقیر» (۱۹۵٤ ـ کارگردان کارلو لیتزانی) – دخترهای سان فردیانو (۱۹۵۵ – کارگردان: زورلینی) وقایع خانوادگی (۱۹٦۲ – کارگردان: زورلینی) ثبات منطق (۱۹٦٤ – کارگردان: فستاکامپانیله) – متللو (۱۹۷۳ – بولونینی).

مترجم: کامران شیردل

داواك ــ آقای پراتولینی، شما برعلیه یا برله رابطه بین سینما و ادبیات رأی خواهید داد؟

پراتولینی ــ نه، من بر علیه و مخالف این رابطه رأی میدهم.

داواك ــ از چه نقطه نظرهائی مخالف هستید؟ مقصودتان اینست که وقتی نویسنده‌ای یك اثر ادبی خودرا برای استفاده بسینما قرض میدهد در واقع عمل‌خلاف واشتباهی را مرتکب میشود؟

پراتولینی ــ سئوال غـافلگیر کننده و ناجوری‌ست امـا بهرحال میتوان بآن جواب گفت. تا آنجا که بمن مربوط میشود همیشه حرفم عکس و ناقص عملم بوده است چرا که همیشه جواب رد داده‌ام و گفته‌ام نه اما عاقبت در مقابل تقاضاها و پافشاری‌ها تسلیم طرف شده‌ام. بدین دلیل در آغاز این گفتگو اعتراف میکنم که خودم را ــ از این نقطه نظر ــ یك آدم شکاك، دورو و ریاکار مضاعف میدانم. اضافه کنم که من آنقدرها به نکته مالی و انگیزهِ اقتصادی که در پشت این رابطه قرار دارد وقعی نمیگذارم و اعتقادی ندارم گرچه

باید روشن کنم که اهمیت این مسئله را بطور کلی نمیتوان از نظر دور داشت . سینما آن دستمزد گرانقدری را که آقایان مالیات‌چی‌ها خیال میکنند بما نویسندگان نمیپردازد و من بخصوص هیچگاه معاملات آنچنان درخشان و چشمگیری از طریق سینما نکرده‌ام .

بهرحال فکرمیکنم که دراین هنربخصوص که نامش سینماست کارگردان باید مؤلف اصلی و واقعی‌فیلمهای خود نیز باشد . یك کارگردان وقتی بسراغ ترجمه سینمائی یك اثر ادبی‌میرود در موفق‌ترین موارد این رابطه تنها به مصور کردن اثر ادبی در حدی والا و زیبا میپردازد. اما هرچقدر این کتاب از نظر ادبی برتر و زیباتر باشد معمولاً فیلمش متوسط‌الحال‌تـر خواهد شد . درواقع منظورم اینست که من نمی فهمم چگونه میتوان از یك اثر ادبی‌معادلی سینمائی که هم‌ارز و هم‌سنگ آن اثر باشد استخراج کرد و ارائه داد بدون آنکه بـه ارزشهای ویژه اثر ادبی اصلی لطمه وارد کرد. ساختن یك فیلم از روی کتاب درست مانند آنست که بخواهیم از روی کتاب «کمدی الهی» دانته یا آثار ادبی «آریوستو» تابلوهای رنگ وروغنی تهیه کنیم . البته سینما یك هنر روایتی است نه مجازی و ترسیمی ولی یك نکته را در همین مرحله باید روشن کنم کـه اینکه سینما بنظر من یك هنر روایتی است دلیل آن نمیشود که روایتگران آینده و راویان فردا را کارگردانان سینما بوجود آورند . البته پرواضح است که سینما گاهی میتواند اشکال و جنبه‌های شدیداً ــ ادبیاتی ــ بخود بگیرد برای مثال میتوانیم از فیلم«شمع مزار»[1] اثـر لوئی‌مال نام ببریم . بخاطر دارم که این کتاب را سالها پیش خوانده بودم لذا میتوانم بگویم که حتی خاطره دقیق و روشنی از آن نداشتم ، تنها طرحی کلی و ظاهری از قصه در پشت ذهنم بجای مانده بود . هنگامیکه فیلم را دیدم شدیداً به قیود و محدودیت‌های ادبی قصه از طریق نحوه روایت سینمائی این قصه پی بردم. آدم وقتی فیلم را می‌بیند کاملاً حس میکند که پشت تصاویر صفحات نوشته شده کتاب ورق میخورند. خلاصه‌میکنم که حدودوامکانات سینما درواقع در قیاس با محدوده ادبیات‌وفنون و شگردهـای حرفه‌ای ادبیات چیزی بسیار کودکانه و پیش‌پا افتاده‌است . کارگردان‌هائی که باصطلاح «فرهنگ ساز» هستند ــ البته گـذشته از «خالق هنر» بودنشان ــ همواره مؤلف و نویسنده اصلی و واقعی فیلمنامه‌های آثار خود نیز بوده‌اند .

داواك ــ وشما «روزی»کـه همواره مؤلف و نویسنده سوژه فیلمهای خود بوده‌اید، به چه دلیل هیچگاه به فکر تهیه فیلمی ازروی یك اثر ادبی نیفتاده‌اید ؟



روزی ــ قبل ازهرچیز باین دلیل کـه لااقل در حال حاضر من ادامه دهنده راهی با مسیری هستم که از طریق آن سعی میکنم و میکوشم حرفها ، اظهار نظرها و نقطه‌نظرهائی جدید واصولی را درباره جنبه‌ها و چهره‌های از اجتماع دوروبرم یا بهتر بگویم واقعیتی که مرا دربر گرفته است واحاطه کرده است ابراز کنم و به تجزیه و تحلیل‌هائی از ورای بینش و نگرش وتجربه خود دست بزنم واین‌رویدادها یا وقایع را یا از طریق صافی ذهن خـودم ــ بطور کلی ــ و یا ازطریق پژوهش وعملکرد همکارانم وخودم به شکل فیلم ارائه دهم و در این راه عمداً سعی دراین دارم که این‌رویداد یا واقعه در حال فیلم شدن سوابق وپیش‌وندهای ادبیاتی ــ نداشته باشد . اما اعتقاد کلی من اینست که ادبیات از طریق کلام است که توفیق در بیان و ایجاد رابطه دارد لذا مسیرش همانا منطق عقلانی یا فکری است در حالیکه سینما بر عکس خودرا از طریق نمایش وقایـع ، رویدادها و افعال و لذا منطق کلی رویدادها یا افعال و چگونگی امر بیان میکند و ازطریق تأثرات و احساسات به تماشاچی منتقل میشود . با این نکته میخواهم بگویم که اگر یك کتاب از نقطه‌نظرهای ادبی موفق بوده است درترجمه سینمائـی‌اش تنها از یك‌طریق و روش ضد سینمائی یا عکس جهت سینمائی میتواند همان توفیق را ــ احیاناً ــ کسب کند وبدین دلیل است کـه خیلی به ندرت و شاید هم تقریباً هیچوقت دلیلی وجود ندارد که یك کتاب تنها به‌این دلیل که یك اثر خوب ادبی بوده است لزوماً بتواند انگیزه ، عامل یا بانی یك فیلم خوب باشد .

داواك ــ پس بدین‌ترتیب یك اثرادبی ــ هنگامیکه بر روی پرده سینما منتقل شد ــ نمیتواند اثری در همان حد و ارزش از خود بوجود آورد .

روزی ــ نه ، مقصودم دقیقاً اینست کـه میتواند اثری در همان حد و رتبه بوجود آید منتهی به شکلی کاملاً «مستقل» یعنی کـه میتوان فیلمی زیبا براساس آن قصه موفق‌ساخت اما دیگر فقط یك فیلم زیبا خواهد بود نه یك «ترجمه زیبا و موفق ، از یك کتاب زیبا»

دراین مرحله از کار طبیعتاً امکان رویدادن همه چیز هست مثلاً امکان دارد که از روی یك قصه ــ کنراد ــ فیلمی بسیار زیبا تهیه کرد اما ــ کنراد ــ تنها یك نویسنده معمولی و حادثه‌پرداز نبوده است بلکه سخت در کار تجزیه و تحلیل و زیرسازی روانی شخصیت‌های قصه‌هایش کار کرده و در کار خود به جهانی از اندیشه و فکر دست یافته که معمولاً در سینما برای این اقلیم ذهنی ارج و منزلتی قائل نمیشوند، نتیجه‌اینکه اگرما بخواهیم ــ کنراد ــ را بسینما برگردانیم و چیزی که‌نصیبمان‌خواهد شد یا یك بازسازی و گزارش نوستالژیك و رجعت دهنده به یك فضا و محیط خاص خواهد بود و یا یك شمای روایتی روبرو خواهیم شد که تنها خطی بسیار کلی از یك سری حادثه و ماجرا بدست خواهد داد .

داواك ــ به چـه دلیل ، پراتولینی ، نویسندگان دست به نوشتن قصه‌هائی خاص و مخصوص بهره‌برداری در سینما نمیزنند ؟

پراتولینی ــ شاید دلیلش این باشد کـه کارگردانها اعتمادی چندان بما نویسندگان ندارند ــ نمیدانم اما بهرحال تاکنون کسی بسراغ من نیامده که درخواست یك سوژه بکر برای فیلم بکند در حالیکه عده زیادی مرتب پیشنهاد فیلم کردن کتابهایم را بمن میکنند . اما این مسئله مهم را نباید فراموش کرد که ره‌آورد نویسنده در کار سینما نمیتواند ریشه وشکل فنی داشته باشد مقصودم ساخت‌وپرداخت سناریو ، نحـوه تقطیع صحنه‌ها و تمام آن چیزهائی است که قوانین و مقررات آشپزی فیلم را بوجود میآورند . نویسنده میتواند و باید فقط منبع اندیشه‌ها و مولد نیروئی فکری باشد ، طرح‌هائی بدهد و به تولد و رشد فکر اصلی فیلم در جهات معینی کمك کند ودرواقع رنگ شعر بکـار بدهد یا زیربنا و روبنای شاعرانه اثررا غنا بخشد و کمك کند تاقصه‌هائی فقط بخاطر ودر جهت محدودات و امکانات و مقدورات سینما ساخته و پرداخته گردد . کمك و همکاری نویسنده با سینما باید تنها دراین چهارچوب برگزار شود .

داواك ــ پس باید نتیجه بگیریم کـه فیلمنامه‌نویسان امـروزی دچار کمبود و فقر اندیشه‌های سینمائی هستند ؟

پراتولینی ــ بله فکر میکنم چنین باشد و این نتیجه را بهتراست از واقعیات ملموس استخراج کنیم یعنی از طریق فیلم‌هائی کـه می‌بینیم ــ موراویا وقتی میگوید آثار این

---

۱ ــ Fou Foullet که لوئی مال بسال ۱۹۶۳ از روی اثری بهمین نام نوشته نویسنده فرانسوی «دریولاروشل» تهیه کرده است . بازیگر اصلی این فیلم فوق‌العاده «موریس رونه» بود ــ م

آقایان فیلمنامه‌نویسان واقعاً درخششی از بداعت و اصالت ندارد چندان سخن غیر معقول و حرف گزافی نزده است .

دآواك ــ واما شما «روزی» آیا فکر میکنید که کار و اشتغال نویسنده در جهت تهیه فیلمنامه سینمائی و اصولاً این کار بعنوان تجربه میتواند کمکی معنوی و حرفه‌ای به نویسنده بکند ؟

روزی ــ نمیدانم ، واقعاً نمیدانم . اما اگر خوب تمام جوانب امر را بررسی کنم فکر میکنم جوابم‌منفی باشد . این البته رابطه مستقیم با کارگردان دارد که بتواند از ره‌آورد وتوشه ذهنی نویسنده‌اش استفاده‌ای درست ببرد و بخصوص باعث شود تا این‌استفاده وبهره‌برداری در جهت و مسیری باشد که خود نویسنده بیشتر آشنا ، راغب و مایل به ادامه و کار در آنست و میخواهد در این مسیر از جنبه‌های مثبت تجارب وره‌آورد خود استفاده منطقی بنماید.



صحنه‌ای ازفیلم «لاکی لوچیانو» آخرین فیلم «فرانچسکو روزی» که برنده جایزه بزرگ دومین جشنواره جهانی فیلم تهران شد .

دآواك ــ آیا شما فکر نمیکنید که عادت ساختن فیلم از روی کتاب ثابت‌کننده و مؤید این مسئله باشد که کارگردانها در واقع‌بیشتر «صحنه پرداز» یا «برگزار کننده» هستند تا مؤلف بمعنای واقعی آن ؟

روزی ــ شاید اینطور باشد اما این‌مسئله هم همیشه صحیح نیست که اگر اثری ادبی را برای پرده سینما ترجمه کردی درواقع عملت بدور از تألیف است . میدانیم که معنای واژه «مؤلف» ، در سینما بحث‌ها و جدل‌های بسیار بپا کرده است . دراین شکی نیست کـه یك کارگردان یك مؤلف است و باید مؤلف‌کار خود باشد . اما این نکته را هم باید در نظر داشت که در مواردی که کارگردان بر یك اثر ادبی تکیه کرده است و این اثر ادبـی از قبل تمام مسائل ، روابط و شخصیت‌ها را بوضوح و کمال طراحی کرده و پرداخته است وحالات ورفتار وگفتارآدمهای قصه‌را ازپیش ساخته و ارائه داده ، دراین گونه مواردطبیعی است که همپای قصه از قبل یك مؤلف دیگرکه همان‌نویسنده‌باشدوجود دارد وچه‌بساکارگردانی که هیچگونه پژوهشی در جهت تجزیه و تحلیل و پی‌گیری در جهت بارورکـردن و تعمق بخشیدن بیشتر به این نکات و جنبه‌های نمایش نمیکند و خودرا بی خیال بدست یك اثرادبی میسپارد ، خالی و عاری از احساس وانگیزه و شخصیت مؤلف است .

دآواك ــ پس بدین ترتیب بسیاری از همکاران شما فاقد این روحیه و خصوصیات «مؤلف» هستند ؟

روزی ــ شما با این سئوالتان مرا در یك محظور اخلاقی میگذارید اما بهرحـال چاره‌ای نیست و پاسخ خواهم داد . باید بگویم در اغلب موارد این همکاران آنچنان تحت‌تأثیر یك اثر ادبی قرار میگیرند و توجهشان به‌آن اثر جلب میشود که راهی بجز برگرداندن آن اثر به فیلم ندارند . چرا که بین نحوه احساس و تلقی خود و نحوه احساس و تلقی مؤلف کتاب نکات بسیار مشابه و مشترکی را کشف میکنند .

دآواك ــ خوب حالا نظر پراتولینی را دراین مورد گوش کنیم ، بعقیده شما چـرا سینمای ایتالیا هر روز بیشتر از پیش به آثار ادبی روی میآورد ؟

پراتولینی ــ بنظر من کار اشتباهـی میکند و این نکته را من درموارد بسیاری تذکر داده‌ام . هم سینما کار اشتباهی میکند و هم کارگردانهائی که دل در گـرو مهر اثـری ادبی می‌بندند که از قبل همه جوانبش توسط شخص دیگری معین و مشخص شده است‌چونکه این مسئله به معنی تشخیص ندادن اختلافات فاحشی است که از هر نقطه نظر بین یك اثر ادبی ویك اثرسینمائی وجود دارد وکارگردانی که این انتخاب را میکند گذشته از ندانستن این نکات و نا آشنا بودن به این ویژگیها در واقع دچار تنبلی و آسان‌پذیری نفس خود نیز شده است .

دآواك ــ «روزی» آیا شما معتقد نیستید که این دست‌اندازی و استفاده مرتب سینما از آثار ادبی درواقع یك‌پدیده یا یك امر تجاری باشد ؟

روزی ــ شاید اینطور باشد بعنوان نمونه ــ موراویا ــ را مثال میزنم . او نویسنده‌ای‌بسیار معروف است و کتابهای او آنچنان طالب و خواننده دارندکه براحتی میتوان یك‌تهیه‌کننده را وادار کرد که از روی آنها فیلمی بسازد . اما برای بسیاری دیگر ازنویسندگان این قضیه صادق‌نیست. مثلاً برویم سراغ‌کتاب Seni Lita (زمان پیری)[۲] این کتاب را تنها عده‌ای از روشنفکران میشناختند و طبیعی و بدیهی است که ــ بولونینی ــ مایل بود ــ فقط ــ این کتاب بخصوص‌را به‌فیلم برگرداند واین‌نکته‌ای است که باید به آن توجه شود .

دآواك ــ «روزی» آیا ممکنست شما از روی یك اثر ادبی فیلمی بسازید ؟

روزی ــ من مشغول کارکردن روی‌یك چنین طرحی هستم و لذا با این اعتراف در واقع تمام آنچه را که تا آن لحظه گفته‌ام بنوعی تکذیب میکنم . اما باید بگویم این کتاب

۲ – اثر «مائوروبولونینی» که از روی کتابی بهمین نام نوشته نویسنده شمالی‌ایتالیا «ایتالوئزوه‌وو» با شرکت «کلودیا کاردیناله» و «آنتونی فرانچوزا» ساخته شده است – م

گسترده و متنوعی را برای تعبیر و تفسیر در اختیار میگذارند و در یك چهارچوب مقیدت نمی‌سازند . این کتاب «زمان کشتن» اثر – انیوفلایانو – میباشد که جدیداً دست به آماده کردن آن زده‌ام .

دآواك – نظر شما در باره «شمع مزار» چیست ؟

روزی – این فیلم را ندیده‌ام .

دآواك – آیا این یك جواب سیاستمدارانه است ؟

روزی – نه ، واقعاً فیلم را ندیده‌ام .

دآواك – پراتولینی ، ره‌آورد کلی شما در سینمای ایتالیا بعنوان فیلمنامه‌نویس در چه حد و به چه شکل بوده است ؟

پراتولینی – همیشه درحد یك آغازکننده مانده‌ام بدین معنا که یا در تکوین و تکامل سوژه دست داشته‌ام و یا در تهیه پرداخت اولین طرح فیلمنامه دخالت داشته‌ام . از اینها گذشته همیشه با کارگردانها در نوعی اختلاف وتضاد آمیخته به محبت و رودربایستی گیر کرده‌ام . چون آنها عقیده دارند که من فاقد یك دید سینمائی هستم یا بقولی سنجش سینمائی‌ام درست نیست . بعنوان مثال در فیلم «چهار روز ناپل» (اثر نانی لوی – م) بعد از یك همکاری شفاهی با فرانچوزاو کامپانیله و لوی قبل از اینکه – کارلو برناری – وسایرفیلمنامه‌نویسان دست اندر کار این فیلم بشوند ، من یك طرح اولیه از سناریو در دویست صفحه که درواقع حاوی قصه فیلم بود تهیه کردم که بعدها وقتی فیلم‌رادیدم متوجه‌شدم که‌همکاران فیلمنامه‌نویس از بسیاری نکات آن استفاده کرده بودند منتهی بصورت ماجراهای پراکنده و«اپیزود»های‌جدا از هم در کل چشم‌انداز فیلم ، درحالیکه طرح اولیه من کاری با جرأت ، نو ومستقل وآزاد بود .

دآواك – راجع به همکاریتان با – بولونینی – چه نظری دارید ؟

پراتولینی – نوع‌همکاری‌من‌با–بولونینی– جدا از همه این حرفها در واقع نوعی استثناء است . برای «راه بدکاران» فکر اولیه تهیه فیلمی از روی کتاب – پراتزی – مال‌بولونینی بود اما چون این من بودم که بیست سال قبل این‌کتاب را کشف و مطرح کردم لذا بولونینی معتقد بود که من باید دست بکار بزنم و فیلم را به سناریو تبدیل کنم . در آغاز کار مطابق معمول جواب رد دادم چون واقعاً حس میکردم که اگر اینکار را بکنم درحق این‌نویسنده‌خوب ولی مهجور و گمنام ناسپاسی کرده‌ام ، نویسنده‌ای که بهرحال در زمان و درمحیط خود اهمیت در خور توجهی داشته است . بعنوان مثال ماجرای اصلی کتاب اصولاً در فلورانس اتفاق نمی‌افتد بلکه در شهر – سی‌ینا Siena – روی میدهد ازاین گذشته این قصه یك خانواده است نه ماجرای شخصیت‌اصلی. در زمان تهیه سناریو درگیری و بحث‌های طولانی با بولونینی داشتیم . اما مسئله دیگر اینست که باید این‌نکته را هم فهمید که بولونینی کیست و چه میخواهد . باعتقاد من بولونینی یکی از مهم‌ترین کارگردانهائی است که امروز در ایتالیا داریم البته کارگردان ، بمعنای کارگزار وانجام دهنده . او آدمی‌ست‌که بیشتر شیفته و عاشق چیزهائی در حد سلیقه و ذوق میشود تا اندیشه‌هائی قابل بررسی و تعمق و نمایش . البته با این حرف نمیخواهم یك‌قضاوت منفی در مورد او کرده باشم . او در آن‌زمان بطرز غریبی شیفته و واله یك محیط و فضای خاص آن شده بود و میخواست یك زمان و دوره تاریخی و محیطی خاص را که متعلق باین دوره بود بازسازی کند ودر این حد و زمینه کارش واقعاً عظیم و شگفت‌انگیز بود ره‌آورد و نقش من دراین فیلم بیشتر در حد تعیین و نوشتن محاوره‌ها (دیالوگ) بود .

دآواك – درمجله «اروپای ادبی»خواندم که فیلم «وقایع خانوادگی» اثر– زورلینی – را با فیلم – یادداشتهای روزانه یك کشیش دهکده – اثر برسون قیاس کرده بودی چه انگیزه و علتی باعث این قیاس شده است ؟

پراتولینی – این قیاس را بیشتر باین‌دلیل کردم که از نقطه نظر معیار و ضوابط همیشگی و وفاداری فیلم به اثر ادبی اصلی تشابهی بین دوفیلم یا دو سازنده وجود دارد . معتقدم که نحوه برخورد و مسیر کاوش و عملکرد زورلینی در واقع همان مسیر و طریق برسون بوده است چرا که او با آشنائی و استادی مطلق توانسته بود اوراق این کتاب را مانند ورقهای بازی درهم بیامیزد و از این اثر ادبی خاص یك ساختمان و چهارچوب صحیح و کامل سینمائی بوجود آورد . با این اظهار نظروقیاس قصدم این نبوده که بگویم زورلینی با «وقایع فامیلی» بهمان نتایج زیبائی‌شناسانه و مطلق که برسون با «یادداشتها . . .» بآن دست یافته از آن نوع آثاری است که حدود و مرزهای بود برسد . اما بدور از هرگونه اظهار نظر و قضاوت ناقدانه تا آنجا که بمن – بعنوان نویسنده این کتاب – مربوط میشود هیچگونه گله و شکایتی از نقطه نظر وفاداری و امانت نسبت به متن اصلی ندارم ازاین گذشته باید بگویم که زورلینی با ایمان ، علاقه و عشق کامل دست به بازسازی این اثر من زد واضافه کنم که اگر من بعداز دوازده سال کش‌وقوس و بحث و گفتگو بالاخره اجازه فیلم کردن این کتاب را به زورلینی دادم طبیعی و بدیهی‌است که دلیلش که یك انگیزه احمقانه و پیش‌پا افتاده مالی نبوده است بلکه گذشته از دوستی و صمیمیت در طول این سالها عمیقاً پی به احساسات ، شناخت و امکانات بالفعل زورلینی در کار سینما برده بودم . از اینها که بگذریم بنظر میرسدکه با **گذشت سالها دیگر آن‌لحظه‌ای** رسیده بود که این داستان که بهر حال وعلیرغم هر تعبیری به قصه زندگی من تبدیل شده است بتواند از طریق سینما با آن تعداد تماشاچی که فقط از طریق سینما میتوان بآنها دست یافت ، رابطه برقرار کند . حال اگر فیلم از طریق نمایش نوعی احساسات بازی دست پائین این رابطه را برقرار کرده است ، این دیگرنکته‌ای است که من از آن بی‌اطلاعم .





بالا : «زمان پیری» پائین : «وقایع خانوادگی»



نویسنده وتنظیم‌کننده کتاب حاضر « لئونارد مالتین » است . او درنیویورك متولد شده واکنون بسیار جوانست ودرحدود ۲۲ سال دارد . او ازکودکی به سینما علاقمندگردید وبه هنگام تحصیل ودرخلال آن به انتشار مطبوعات سینمائی نظیر Film Fan Monthly , Film Bill دست می‌زند ، درحال حاضر که دردانشگاه نیویورك تحصیل می‌کند ، سردبیر بولتن مخصوص این دانشگاه است ، او تألیفاتی چند درزمینه سینما دارد ، نظیر «فیلمهای تلویزیونی» و «کمدی سازان» . این کتاب که ترجمه آن ازنظرتان می‌گذرد ازجمله تألیفات وتحقیقات اوست که درزمینه فیلمبرداری هالیوود وسینمای آمریکا انتشار یافته است وشامل یك مقدمه وپنج مصاحبه است ، افرادی راکه وی برای گفتگو انتخاب کرده ، با مطالعه بوده است واین انتخاب ازجهات خاصی صورت پذیرفته است که درمقدمه هریك ازمصاحبه‌ها دقیقاً به ذکر آن اقدام شده است .

پشت دوربین

نوشته : لئونارد مالتین
ترجمه‌ی : پرتو اشراق

نزدیك به هفتاد سالست که سینما فعالیت جدی خود را آغازکرده است ولی به‌آسانی میتوان تشخیص دادکه مطالعه عمیق درباره این پدیده وبحث ونقد آثار سینمائی، هنوز نتوانسته است حالتی جدی وقابل توجه را بخود بگیرد وشکلی آشنا وخاص خود بیابد ، گمان میرودکه دهه ۱۹۷۰ ، سالهای شکوفانی برای فیلم وفیلمسازی باشد ولی این احساس وگمان یقینی با خود بهمراه ندارد وعلاقمندان به سینما با تردید به توفیق وپیروزی هرچه بیشتر این عامل بزرگ اجتماعی مینگرند ، حقیقت اینست که فقر سینما ازبسیاری جهات ، گذشته ازتکنیك ، آرام ، آرام چهره می‌نمایاند . تا سالهای ۱۹۶۰ ، فیلمساز هنوز جای خودرا نیافته بود ومقام خویش را بازنگرفته بود ، دراین سالها فیلمساز به موجودیت خود اندیشید وخارج ازمحدوده صنعتی سینما ، رابطه خویش را با قیود دست وپاگیر قطع نمود .

تئوری سینمای مؤلف برای اولین‌بار درفرانسه عرضه‌گردید ومورد بحث قرارگرفت ، این تئوری در ایالات متحده توسط **«آندرو ساریس»** به نقد ومطالعه کشیده شد ، بطوراختصارسخنگویان این تئوری میگویند، بطورکلی زیربنای فیلم وفرم وتم آن باید نمایانگر افکار وعقاید فیلمساز دراین سینمای خاص باشد ، ازاین‌جهت ودرپی چنین راهی‌که مشخص‌کننده افکار ونمایانگر حقیقت وجودی فیلمساز است ، مردان فراموش شده‌ای چون **«آلان دوان»** ، **«داگلاس سیرگ»** ، **«ساموئل فولر»** و **«بادبوتیچر»** دریافتندکه چگونه زیرنفوذ فیلمسازان شناخته شده ومشهوری چون **«جان فورد»** ، **«آلفرد هیچکاك»** و **«هاوارد هاکز»** هستند و با دیدن آثار آنان وشناختن روش آنها درفیلمسازی بیننده به یاد روزهای اول فعالیت **«آندره دوتات»** و **«دونالد سیگل»** درسینما می‌افتد. مخالفین سینمای‌مؤلف درحد طرفداران وموافقین آن بود ولی جنبه‌های اجتماعی ومردمی آن بزعم بسیاری خوشایند نبود ، بسیاری از نویسندگان ومنتقدین مطالعات دامنه‌دار و وسیعی را درباره آثار فیلمسازان ودیگران‌که بنوعی با فیلمسازی ارتباط داشتند آغاز نمودند ، ولی این مطالعه وتحقیق شامل شخصیتهای دیگرگذشته ازکارگردان ، نظیر نویسنده ، مونتور ، آهنگساز ودیگران نمیشد ، هنوزهم این دیدگاه ازطرف محققین ومنتقدین ادامه می‌یابد واعمال می‌شود ، اکنون که ما وارد سالهای نیکو طلیعه‌ی ۱۹۷۰ شده‌ایم بدون تردید باید شناخت ومعرفت خودرا درباره این مهم توسعه دهیم ، لازمست‌که دراین راه فرصت بیشتری را صرف مطالعه درباره افراد پشت دوربین بنمائیم ، مهمترین این افراد ، «مدیر فیلمبرداری» است .

بطورقطع هرکس میداند تصاویری راکه روی‌پرده می‌بینند ، وسیله فیلمبردار ضبط شده است ، ولی شما چند نفررا می‌شناسیدکه نام دوتن ازفیلمبرداران راکه درطول حیات سینما فعالیت داشته‌اند ، بدانند ؟ حتی ارکان اصلی دنیای سینما ، یعنی‌فیلمسازان‌وتهیه‌کنندگان‌نیزفیلمبردار را فراموش کرده‌اند ، مردانی چون **جیمز وانگ‌هو** ، **کارل فروند** و **بیلی بیتزر** شهرتی‌درخورکاری‌که می‌کنند ندارند ، سئوال اینست‌که تابحال چند نفر این جرأت را بخود داده‌اندکه درباره چنین اشخاصی به مطالعه ومباحثه بپردازند ؟ هنگامیکه محقق درمورد یك فیلمبردار آغاز به مطالعه می‌نماید بدین نتیجه میرسدکه دنیائی دیگر درپی فعالیت ظاهری فیلمبردار نهفته است دنیائی‌که مافوق تصاویر است‌که وی از درون عدسی دوربین می‌بیند ، بهرحال ما کاری بسیار سخت را آغاز می‌کنیم ، زیرا ممکن است درمورد مطالعه یك فیلمبردار حق را کاملاً بجا نیاوریم وآنچه را هست درنیابیم .

چراکه درواقع یك فیلمبردار می‌تواند یك مؤلف باشد وبطریقی می‌توان اورا با فیلمساز مقایسه نمود ، بهنگام مباحثه با یك فیلمبردار بعنوان مؤلف ، می‌توان به دیدگاههائی وسیع وپرثمر رسید باید با کنجکاوی تمام به مطالعه درباره آرتورمیلر به هنگام‌کار با **هنری کینگ** ، **لوسین بالارد** درزمانی‌که با **هنری هاتاوی** همکاری می‌نمود ، پرداخت تا بتوان دریافت‌که واقعاً این فیلمبردارست‌که نقش اصلی را درفیلمسازی بازی می‌کند ، این فیلمبردارست‌که ازتجربیات درون خویش درفیلمسازی‌استفاده می‌کندوکارگردان‌ازاین‌جهت‌اهمیتی همپایه اوندارد ، ولی‌درباره **«جوزف فون‌اشترنبرگ»** چه می‌گویندکه بعضی‌ازآثارش را خود فیلمبرداری می‌نمود ویا درباره **جان‌فورد** چه می‌توان گفت‌که هیچگاه ازدرون عدسی نگاه نکرد وبنابرگفته **آرتورمیلر** ، معهذا قادر بود اثرات برجسته هرنما را درآثارش ازپیش بداند ،

به‌آسانی نمی‌توان گفت که کدامیك از دوعامل فیلمبردار وکارگردان اهمیت بیشتری‌را دارا هستند ، زیرا هرکدام ازآنها مسئولیتی بزرگ وشگرف درساختن یك فیلم دارند ولی ازجهتی جواب روشن است ، فیلمسازی درگذشته ، حال ، آینده همواره کاری دسته‌جمعی بوده وخواهد بود ، دراین مهم ، مهارت وسرعت فکر هرعامل سازنده انسانی باید به بحث ومطالعه کشیده شود وقدرت افراد بروی‌هم ، مورد استفاده قرارگیرد ، افکار یکی ازاعضای گروه فیلمسازی می‌تواند سایرین را تحت نفوذ وتأثیرقرار دهد وسازنده‌ای متفکر ناچار است همکاران خودرا درجهتی که‌گام برمیدارد ، قانع کند .

با چنین دیدگاهی می‌توانیم مطالعه خودرا درمورد کار وطریق فعالیتی یك مدیر فیلمبرداری آغاز نمائیم ، خصوصیات اورا بررسی کنیم وروابط اورا با دیگران ، باکسانی که با وی همکاری وهمفکری دارند مورد تأمل قرار دهیم ، باید دراین بررسی بخاطر داشته باشیم که همکاران او نیز سهمی دراین مهم برعهده دارند که باید بدان توجه شود .

درسالهای ۱۸۹۰ هنگامیکه دوربین فیلمبرداری ازجهت فنی تقریباً تکمیل شده بود ، بکسی احتیاج بود که آن را بخوبی بشناسد وبتواند آنرا بکار اندازد ، این شخص می‌بایست خصوصیاتی معین ومشخص داشته باشد ، می‌بایست قادر می‌بود عدسی را بشناسد وخواص آنرا بداند وازعوامل موجود برای بهترشدن فیلم استفاده نماید وتصاویر را یك به یك ازنظر شدت وضعف نور مورد مطالعه قرار دهد ، باگذشت زمان بیش ازآنچه‌که تصور میرفت ، برخی ازاین مردان ، توانستند به تاریك خانه راه یابند ونظریات مفید خویش را اعمال وابراز دارند وبرخی دیگر درجهت تکمیل‌دوربین‌گام برداشتند وبدین ترتیب فیلمبردارانی ارزنده واستاد درکار خود بظهور رسیدند ، با اختراع دوربین فیلمبرداری مردانی چون **«توماس ادیسون»** بیشتر مشتاق بودندکه درجهات دیگر بجز فیلمسازی گام بردارند ، **این طرق غالباً** به مسائل فنی مربوط میشد ، بدین ترتیب سالیان درازگذشت ولی بزعم این افراد ، فیلم هنوز جنبه اختراع داشت وآنان بدنبال دیدگاههای فنی وصنعتی آن می‌گشتند وآن را وسیله‌ای جهت آزمایش وتجربه می‌دانستند ، فیلمهای اولیه بسیار ساده ساخته می‌شد وحوادث آن ارتباط به وقایع کوچك مثل حرکت قطار ، بوسه یك زن ومرد وعطسه مرد پیدا می‌نمود وبیشتر ازجهت تمهیدات تصویری ، جنبه آزمایش وتجربه داشت .

با شروع قرن جدید ، داستان بعرصه سینما پا نهاد ، یکی ازچهره‌هائی که دراین تغییر سهمی بسیار داشت **ادوین . اس . پورتر** بود ، می‌توان گفت که این تغییر درایالات متحده با این مرد بظهور رسید . . . مرد جوانی که تا آن زمان دست بکارهای متعددی زده بود وبالاخره علاقه او بکارهای صنعتی وفنی اورا به مؤسسه ادیسون کشانید ، دراین مؤسسه او مأمور نمایش فیلم گردید و با دستگاههای‌نمایش آشنا شد ، مدتی‌او دراین‌مقام به‌مسافرت درنقاط مختلف ایالات متحده پرداخت وبه‌نمایش‌فیلم‌هائی که درآن زمان تهیه می‌شد اقدام می‌نمود ، بعد ازاین دوره او دست به فیلمسازی زد ، دراین مرحله او بسیاری ازساخته‌های خودرا به مؤسسه **ادیسون** فروخت ، درسال ۱۸۹۹ **پورتر** تمام وقت دراختیار این‌مؤسسه قرارمی‌گیرد وبرنامه‌هـای منظمی را برای **ادیسون** بطور هفتگی پایه‌گذاری کردکه درآن برای عموم مردم فیلم‌هائی راکه خود می‌ساخت به نمایش می‌گذارد . **پورتر** درآثار خود ازشخصی بنام **ژرژ ملی‌یس** تأثیرات بسیارگرفت ، **ملی‌یس** شعبده‌بازی بودکه درتئاتر روبرهودن کار می‌کرد ، او از اولین‌کسانی بودکه توسط سینما جذب شد وبدان دل باخت ، درسالهای قبل ازقرن حاضر ، وی شروع بـه فیلمسازی نمود وآثاری عرضه نمودکه امروز باگذشت هفتاد وچند سال هنوز تازگی واهمیت خودرا ازدست نداده است وی با استفاده ازاصول شعبده‌بازی تمهیداتی









عکس بزرگ : جیمز وانگ هو

عکس‌های کوچك به ترتیب ازبالا به پائین :

□ «آرتور میلر» با«والتر پیچن» به‌هنگام‌فیلمبرداری

□ « لوسین بالارد » درفاصله دوصحنه ازفیلمبرداری فیلم «دام والدین» با «هیلی‌میلز»

□ «کارل فروند» به هنگام فیلمبرداری اثر معروف «فریتز لانگ» ـ متروپولیس

را درفیلم بکار می‌بست وتوانست ازخطاهای طبیعی‌که ازجهت سمعی‌وبصری درانسان موجوداست ، این‌تمهیدات را القاء نماید او مجموعه‌های متعدد وخیره‌کننده وجالب توجه تهیه نمود ودنیای غیرواقع را به واقعیت بکشاند وقبل ازاینکه چشم بیننده متوجه دنیای مجازی خاص وی‌گردد آنرا القاء نماید واثرات مطلوب خویش را اعمال نماید ، **پورتر** همواره **ملی‌یس** را تحسین می‌نمود وسالیان متعددکوشش نمودکه تمهیداتی را ابداع نماید ، ناگفته نگذاریم‌که دراین مدت ، موفقیت‌هائی نیز بدست آورد ، بسیاری ازآنچه‌که دردنیای امروز سینما انقلابی ازنظر فنی فیلم بدست داده است توسط این دومرد ، یعنی **پورتر** و **ملی‌یس** آزمایش وتجربه شده است . رنگ ، صدا ، بُعد سوم ، چاپ دوتصویر روی‌هم ، انواع پرده‌های نمایش ، نقاشی متحرك وفیلمهای عروسکی همگی توسط مردان مزبور مطالعه وآزمایش شده است ، هم‌چنین «**پورتر**» بعنوان اولین‌کسی‌که ازفیلم برای داستان سرائی استفاده‌کرد مشهوراست ، درچنین‌فیلم‌هائی مانند **سرقت بزرگ قطار** (۱۹۰۳) پورتر روشی نه برای بیان وقایع جاری بلکه طریق ارتباطی درپیش می‌گیرد ، حالتی کاملاً دراماتیك ایجاد می‌نماید ، حالتی کــه داستانگوئی را نه به روایت تئاتر اعمال‌کرده واین روش بکلی جنبه سینمائی بخود می‌گیرد ، عوامل تازه شناخته شده ومتمایز ، سینما را ازتئاتر جدا ساخت ، این عوامل را برای اولین‌بار پورتر توضیح داده وتشریح نمود ، او بودکه امکانات سینما را بخدمت‌گرفت وفرسنگها از تئاتر فاصله‌گرفت وپیش افتاد ، او به‌بیننده امکان داد تا با تغییرات صحنه وحوادث آشنا شود و اورا با حوادث زمان نزدیك‌کرد وموجب گردید بیننده دراین قبیل واین طریق داستانگوئی هیجانات دراماتیك حادثه را کاملاً وازنزدیك حس نماید وبگیرد وتماشاگر ارتباط دوحادثه راکه دریك زمان اتفاق میافتاد توانست‌کاملاً درك‌کند .

تحقیق شده‌که این طریق داستان‌پردازی درزمان خودکاملاً نو بوده واهمیت فوق‌العاده داشته ودربیان تصویری تغییرات محسوسی را بوجود آورده است با تمام این مطالب‌که درباره او توضیح دادیم ، تاریخ سینما هیچگاه اورا بعنوان یك هنرمند نمی‌شناسد ، بلکه او بیشتر یك پژوهش‌گر فنی درسینما شده واین مقام درمورد او معنا ومفهوم بیشتری را داراست ، **آرتورمیلر** ازقول دستیار **پورتر** ، «هیوفورد» میگوید :

« اگر «اد پورتر» تصمیم می‌گرفت و اوقات خود رابرسر یك‌کار می‌گذاشت می‌توانست شهرتی درخور خود ، بعنوان یك هنرمند بدست آورد ومقامی بالاتر و والاتر بیابد » .

وبعد میلر ادامه میدهد :

« پورتر یك خصیصه منفی در وجود خویش داشت ، این خصیصه‌که نمی‌توانست تصمیم و اراده خودرا برسر کاری ثابت نگاه دارد وازاین جهت بودکه اعتمادی‌که می‌بایست به همکارانش داشته باشد ، در وی موجود نبود، اولین فیلمی‌که من به تنهائی وبطور مستقل فیلمبرداری کردم ، یکی ازآثار او بود ، با اینکه او میدانست‌که من کاملاً بکار خود آشنائی دارم و وارد هستم ولی باز درمورد مسائل مختلف ازمن سئوال میکرد ومیگفت فلان کار را انجام داده‌ای ؟ ویا صحنه ازنظر نور آماده شده است ؟ وازاین قبیل مسائل‌که پرسیدنش موردی ندارد ، او هیچگاه به‌کسی اعتماد نمیکرد ، خودش همه چیز را کنترل میکرد وملاحظه می‌کنیدکه این‌کار ازنظر زمانی چقدر می‌توانست برای‌گروه فیلمبرداری مضر باشد ، پس ازگرفتن هرتصویر او مرا سئوال‌پیچ میکرد ومن مجبور بودم‌که اورا روشن نمایم وکارهائی راکه انجام‌گرفته است دوباره دقیقاً برای او تشریح‌کنم ولی او تا نتیجه را روی‌پرده نمی‌دید آرام نمیگرفت ، متأسفانه باید بگویم که او این نکته را درنیافته بودکه کارگردان هیچ‌کاری جزکارگردانی وایجاد یك محیط دراماتیك به مقتضای داستان وسناریو ندارد ، این مسئله نیز درمورد فیلمبردار نیز صدق می‌کند ، او کاری جز رهبری وسرپرستی‌گروه فنی وگرفتن تصویر بزعم داستان ندارد . بسیاری از فیلمسازان وکارگردانان ازلابراتوار وآزمایشگاههای ظهور چاپ فیلم آمده بودند وکارگردانی میکردند وهرگز این نکات باریك ودقیق را درك نکرده‌اند وراه خودرا به دیگران سپردند ورفتند واکنون نامی ازآنها باقی نیست . »

مقارن با این احوال مرد دیگری بدنیای سینما پا نهاد ، مرد جوانی‌که تا آن زمان یك متخصص خوب برق به حساب می‌آمد ودرسال ۱۸۹۰ دست به فیلمبرداری زد او «**جی دبلیو** «**بیلی**» **بیتزر**» نام داشت .

درمیان آثار اولیه او ، چند فیلم خبری ، ازهمه چشم‌گیرتر بود ، یکی ازآنها مبارزات انتخاباتی «ویلیام مك‌اینلی» درشهر «کانتون» ازایالت «اُوهایو» درسال ۱۸۹۶ و دیگری مسابقه بوکس میان دوقهرمان آمریکائی بنامهای «جفریز» و «شارکی» بود ، این مسابقه درسال ۱۸۹۹ انجام‌گرفت ، او مثل اغلب مــردان استودیوی بیوگراف ، علاقمندی به دوربین اورا به‌این‌کار کشانید .

هنگامیکه هنرپیشه‌ای چون **دیوید وارك‌گریفیث** به فیلمسازی روی آورد ، موقعیتی مناسب دربیوگراف یافت ، اولین شخصی‌که با او همکاری‌کرد **بیلی بیتزر** بود ، **گریفیث** درسال ۱۹۰۸ به بیوگراف رفت وآندو به همکاری با یکدیگر پرداختند ، بدین ترتیب ، دوستی عمیق و با دوامی‌که نظیرش درعالم سینما نمی‌توان یافت ، بوجود آمد ، آندو ازآن تاریخ تا شانزده سال بعد به فیلمسازی با یکدیگر ادامه دادند ، امروز بدون تردید نمی‌توان چنین پیوند با ارزشی را دوباره یافت واز نو بنا کرد ، دراین زمــان قضاوت بسی مشکل می‌نمود ، قضاوت درمورد این دوتن‌که ازنام‌آوران سینما هستند ولی گاه دچار تردید می‌شویم ، **گریفیث** هنگامیکه بــه بیوگراف آمد یك هنرپیشه بود ، آنهم نه یك هنرپیشه مقتدر ونام‌آور ، درصورتیکه درآنسوی دیگر **بیلی‌بیتزر** ازنام‌آوران سینمای آن روز به‌حساب می‌آمد ، بدون تردید هنگامیکه «**گریفیث**» آموخت‌که چگونه درسینما زندگی‌کند اثراتی ازبیتزرگــرفته وکسب‌کرده است ودرمقابل **گریفیث** پاس این آموزش و بهره‌گیری را داشته است ، بعدها **بیلی‌بیتزر** گفت :

« او هیچ‌گاه احترام وادب را فراموش نکرد ، درشانزده سالی‌که من با او زندگی‌کردم ، همواره مرا ارج نهاد ، حتی ازمن می‌خواست‌که درانتخاب موضوع ومطلب اورا یاری نمایم ، همواره میگفت چهار چشم بهتر ازدو چشم‌کار می‌کند . »

این دوتن درسینمای جهان ازنظر تکنیکی شهرتی بسیار را بخود اختصاص‌داده‌اند ، تصاویردرشت ولطیف ، نورهای خاص پشت پرسوناژها ، ازجمله عواملی است‌که این شهرت را برای آنها بارمغان آورده است ، دراغلب آثار آنها نفوذ عجیب «بیتزر» دیده میشود ، فیلمهای کوتاه آن دو نیز درست همان عوامل را بهمراه داردکه درآثار طویلی چون **تولد یك ملت** (۱۹۱۵) ، **تعصب** (۱۹۱۶) دیده میشود ، مسلم است‌که درآثار آنان بیشتر جنبه‌های دراماتیك درداستانگوئی بچشم میخورد ، **هاری پوتامکین** درمجله Theatre Guild به سال ۱۹۳۰ نوشت :

« برای اولین‌بار یك تصویر توانست اثری شگرف را القاء نماید ، تصویری درست از «مری پیکفورد» که «بیلی‌بیتزر» آن را برداشته بود یادآور این مطلب است که تصویرگویاترین عامل درسینماست ، دراروپا نیز ما شاهد چنین‌پدیده‌ای‌بودیم ، «مصائب ژاندارك» (۱۹۲۷) دراین موردگواه ماست ، «بیلی‌بیتزر» با تصاویر لطیف خود بیننده را بیاد لطافت حریر می‌انداخت نوعی ادبیات خاص را به دنیای سینما ، یا بهتربگویم به فیلمبرداری به ارمغان آورد ، اروپائی‌ها ازاین روش استفاده کرده وشروع به تقلید ازاین طریقه خاص «بیتزر» نمودند ، آثار «آلبرتوکاوالکانتی» دراین جهت دراستفاده از روشهای خاص «بیتزر» درفیلمبرداری قابل توجه است».

«فیلم‌های آمریکائی یا بهتر بگویم آثاری‌که این دو زوج ساخته‌اند ازجهت درونه ونیز برونه کار حالتی لطیف و ادبیانه بخود می‌گیرد . دید وسیع «گریفیث» بهمراه سرعت فکر «بیتزر» نتیجه‌ای‌کاملاً مطلوب را عرضه می‌نماید، بعبارت‌دیگرمنطق «گریفیث» وبدعت‌های خاص «بیتزر» این مطلوب را نتیجه میگردد .»

این اظهارنظر ، عقیده مردی بودکه ازسینماآگاهی داشت ومی‌توانست بخوبی ضعف‌ها ونیز قدرت یك اثر سینمائی را کاملاً دریابد ، بدون تردید احترام به این دوتن سینماگر آمریکائی نشانه این آگاهی خاص منتقدانه است ، ولی این مردان دربهره‌گیری ازنتایج ، هریك به راهی میرفت ، هنگامیکه تجربه‌های هنرمندانه خویش را درارتباط اجتماعی وروابط افکار بظهور میرساندند ، راهها متفاوت میشد واثری ازهمفکری‌آنان باقی‌نمی‌ماند، فیلم‌ها بسرعت ساخته میشد وهرکدام قدروقیمتی متعادل ومساوی برای‌کارگردان وتهیه‌کننده بهمراه داشت ولی دردرون‌کار این دوتن ، یعنی تهیه‌کننده وکارگردان روشی مستقل وقوانینی جدا برای خویش داشتند ، درآن زمان ، فیلمبرداری حتی خلاقیت دراین‌کار ارزشی پیدا نکرد ونتوانست ارزشهای زیبا وپرقیمت خویش را ظاهر نماید ، بسیاری ازاشکالاتی‌که امروزه درفیلمبرداری وجود دارد ، آن روز نیز موجود بود وحتی باید بگویم که فیلمبرداران آن زمان بسیار پرتحرك‌تر مینمودند ، زیرا بیشتر آنان بدنبال تجربه وکشف راههای تازه‌بودند واین خود جنبش وجوش وخروش تولید مینمود ، ولی امروز دیگرآن‌جوش‌وخروش دیده نمیشود ، فیلمبرداران بزرگ و مشهور درچنان موقعیت ، ساعتها و روزهای فراوان را صرف‌کشف رموز فیلمبرداری وزیبائی‌های تصویری نمودند ، چه بسا که آنان برای خود به تنهائی فیلم برمی‌داشتند وآزمایش می‌نمودند ونتیجه را مورد مطالعه قرار میدادند ، درروزهای نخست فیلمبردار خود درلابراتوار حاضر می‌شد ومراحل ظهور وچاپ فیلمش را خود انجام میداد ، آنها مجبور بودند ، روزها شدیداً کارکنند وپشت دوربین به فعالیت بپردازند وشبها وقت خودرا درلابراتوار بگذرانند ، ولی این زحمات شبانه روزی پاداشی برای‌آنها نداشت ولی‌آنچه‌که اهمیت داشت ارزش معنوی این زحمات بود ، این مردان مطالب ومسائل‌بسیاری‌را درباره نورپردازی وفیلترها آموختند، آنان یادگرفتندکه چه‌کارهائی با دوربین می‌توانند انجام دهند وچه‌کارهائی‌را نمی‌توانند باآن‌انجام دهند ، چگونه نور را باستفاده بگیرندکه نتیجه‌ای بهتر وپرارزش‌تر کسب نمایند ، ازجهت دیگر آنان توانستند تجارب پرقیمتی درمرحله ظهور وچاپ فیلم‌های سیاه وسفید ورنگی بدست آورند ، درآن روزها فیلمبردار ، خود به تنهائی مسئول تمام‌کارها بود ، دستیار نداشت وکسی نبودکه قسمتی ازوظایفش را باو تفویض‌کند ، علاوه‌بر تمام زحماتی‌که متحمل میشد ، فیلمبردار مسئولیت داشت که عکسهای سرصحنه را نیز تهیه نماید ودرتهیه عکس او باید مسائل مختلفی را درنظر بگیرد ، ازجمله جنبه‌های تبلیغاتی آن را ، که بعداً برای تهیه عکس‌ها وپوسترهای تبلیغاتی ازآن استفاده شود ، بسیاری از فیلمبردارن مشهور این مسئولیت را برعهده داشتند ، درسال ۱۹۱۷ **جیمز وانگ‌هو** واردعرصه بیکران سینماگردید. ماجرای وی پرازمبارزاتی است‌که یك فیلمبردار جوان آن روزها

با آن روبرو بود ، این ماجرا خصوصیات عجیب وغریب هالیوود را نیز بازگو می‌نماید خصوصیاتی‌که بناچار درفیلمسازی باید با آن آشنا شد . **«جیمز وانگ‌هو»** دریك مصاحبه تلویزیونی گفت :

« اولین‌بار ، هنگامیکه وارد سینما شدم وآنرا بعنوان شغل برای خودم انتخاب‌کردم ، بعنوان یکی از چهار دستیار سیسیل . ب . دومیل شروع بکار نمودم ، دراین مقام سه سال با دومیل همکاری‌کردم ، سپس ارتقاء مقام پیداکردم وشغلی‌گرفتم‌که امروزه بدان فیلمبردار گروه دوم تهیه فیلم می‌گویند ، آنروزها ، زمانی‌که من به سینما تازه وارد شده بودم ، فیلمها درایالات متحده امریکا ظاهر وچاپ نمی‌شد ، آنها را برای ظهور وچاپ به اروپا میفرستادند ، من دوربین خودرا کنار دوربین فیلمبردار اول قرار می‌دادم وبه هنگامیکه فیلم دوربین اول تمام می‌شد من دوربین خودرا بکار می‌انداختم ودوباره جای خودرا به فیلمبردار اول میدادم وخود به مرتب‌کردن وسائل دوربین اول می‌پرداختم ، زمانی بعد خود بعنوان فیلمبردار اول فعالیتم را آغاز نمودم ودرسال ۱۹۳۲ اولین فیلم مستقل خودرا بعنوان مدیر فیلمبرداری آغاز نمودم ، این اثر «طبل‌های تقدیر» نام داشت‌که «مری مایلز مینتر» درآن شرکت داشت ، من با دوربین‌کوچك عکاسی خود ، چند عکس از اوگرفتم وهنگامیکه او عکسهای خودرا دید ، آنها را پسندید وگفت می‌توانی مرا درفیلم ، این چنین نشان دهی؟ من درجواب‌گفتم : نباید مشکل باشد ، مدتی بعد ، من بکار دعوت شدم و در آن فیلم که « مری مینتر » شرکت داشت بعنوان فیلمبردار مشغول بکار شدم ، او بمن‌گفت : «من ازاین تصاویر خوشم آمده است زیرا چشمان من درآنها سیاه بنظر میرسند .» باید بگویم‌که « مری » چشمان آبی زیبائی داشت وازاینکه زیبائی چشمانش در عکس دوچندان شده بود بوجد وسرور آمده بود ، دلیلش را میدانستم زیرا درمقابل چشمان وی یك مخمل مشکی آویزان بود وانعکاس آن درچشمان «مری» تأثیر‌گذاشته بود ، بدین ترتیب من علاوه براینکه فیلمبردار فیلم او بودم ، بعنوان عکاس اختصاصی وی نیز شروع بکارکردم ودرآن زمان هنرپیشگانی چون مری ، طرفداران بسیار وثابتی داشتند و او می‌بایست ازجهاتی ، آنان را برای خود نگهدارد ، و او بهترین راه نگهداری آنان را داشتن عکسهای زیبا ازخود می‌دانست ، ازآن‌پس، هرهنرپیشه‌ای که چشمان آبی داشت اصرار می‌ورزیدکه فیلمبردار فیلمی‌که درآنها بازی می‌کند ، من باشم » .

آن زمان ، سیستم ستاره سازی هالیوود آغاز شده بود ، هنرپیشگان وستارگان بدنبال فیلمبردارانی بودند که بتوانند آنان را هرچه زیباتر درفیلم تصویر نمایند ودرکار خود کاملاً آشنا باشند ، **«چارلز روشر»** یکی دیگر ازفیلمبرداران‌که درلندن متولد شده بود درسال ۱۹۰۹ به آمریکا کوچ‌کرده و با تهیه مجموعه فیلمهای **«پانچوویلا»** به شهرت رسید ، وی بزودی فیلمبردار اختصاصی **«مری پیکفورد»** شد ، این همکاری دوازده سال بطول انجامید ، فیلمهای **«مری پیکفورد»** بلحاظ دانش با ارزش **«روشر»** درفیلمبرداری ومهارت وی درعکاسی همواره شهرتی بهمراه داشت واین ستاره را بیش‌ازپیش محبوب می‌ساخت وازجهت دیگر برای روشر نیز شهرت واهمیت به ارمغان می‌آورد .

بدون‌تردید شاهکار او فیلم **«طلوع»** ساخته معروف **«فردریك ویلهلم مورنائو»** بود ، دراین فیلم فیلمبردار مشهور دیگری نیز بنام **«کارل استراس»** با او همکاری داشت . **«طلوع»** اولین اثر **«مورنائو»** درآمریکا بودکه درآن فضا وروحیه آلمانی شدیداً محسوس بود وبچشم میخورد ، ولی ازجهت فیلمبرداری ونورپردازی به محصولات آلمانی شباهتی نداشت ، درفیلمبرداری هیچگونه غلو واغراقی نشده بود ، زیرا **«روشر»** همانند **«استراس»** یك هنرمند بود وهردو همانند **«مورنائو»** بدنبال دیدگاههای تازه می‌گشتند واثری خلق نمودندکه زیباترین اثر زمان بود وهمیشه نیز خواهد بود ، فیلمبرداران دیگر ، همگی بهمراه ستارگان وهنرپیشگان به شهرت رسیدند ، برخی نیز شهرت خودرا مدیون همکاری با چندکارگردان برجسته هستند ، ولی امروزه برخی ازفیلمبرداران قدیمی را می‌توان نشان‌کردکه انتزاعاً ، به اتکاء خود به شهرت رسیده‌اند ، اگرچه آنان با هنرپیشگان مشهورکارکرده‌اند ولی بدلیل دانش بی‌اندازه خود دراین‌کار بدین قدروقیمت رسیده‌اند ، دوتن ازاین مردان‌که دراین رده قرار دارند ، عبارتند از **«رولاند ئوته‌رو»** که با **«چارلی چاپلین»** کار میکرد ودیگری **«الژین لسلی»** است‌که فیلمبردار فیلمهای **«باسترکیتون»** بود .

کمدی هیجان بسیاری دربردارد ، فیلمبرداری از یك‌کمدی درسینمای صامت اغلب با اشکالاتی روبرو میشد ، فیلم می‌باید دیدی سریع وتند ودرعین‌حال واضح وروشن دربرداشته باشد واین مقدار زیادی به فیلمبرداری مربوط میشد ، فیلمبرداری بناچار می‌باید بطریقی انجام گیردکه‌کمدی را بکمال برساند ، **«ئوته‌رو»** و **«لسلی»** هردو اطلاعات ودانش لازم را برای‌کار درسینمای‌کمدی داشتند وآثار آنان بازگوکننده همین مطلب است .

«رولاند ئوته‌رو» به هنگام ورود **«چاپلین»** به استودیوهای **«اسانی»** درسال ۱۹۱۵ ، دراین مرکز بکار اشتغال داشت ، **«چاپلین»** که فیلمهای خودرا شخصاً کارگردانی‌میکرد اظهارتمایل‌نمودکه با **ئوته‌رو** همکاری نماید . **ئوته‌رو** نیز درمقابل این تمایل را داشت ، بدین ترتیب همکاری آنان تا سال ۱۹۴۷ که **چاپلین** فیلم **مسیو وردو** را ساخت ادامه پیداکرد ، ازبسیاری جهات بهترین فیلمهای **چاپلین** درحدود دوازده کمدی‌کوتاه دوحلقه‌ای هستندکه درمؤسسه **میوچوال** بین سالهای ۱۹۱۶ و ۱۹۱۷ ساخته شد . دراین آثار فیلمبرداری نیز توانسته است جای خودرا محققاً حفظ نماید ، **تئودورهاف** نویسنده‌ای‌که زندگی وآثار اورا درسینما موردبحث قرار داده ، می‌نویسد :

« فیلمبرداری در «میوچوال» درحدی والا قرار دارد وخصوصیاتی مخصوص بخود را داراست ونیز مرحله لابراتوار را می‌توان برای آن امتیازی به حساب آورد ، چاپ این فیلمهاکه خود دربالاترین سطح جای گرفته است محققاً «ئوته‌رو» موزیك وفیلمبرداری خوب را درائری‌کمدی بخوبی‌میداند وموارداستفاده ازامکانات درسطحی متعالی ودرجهت تکامل فیلم ازخصوصیات‌کار اوست ، چاپلین بخوبی میداندکه دریك اثرکمدی چه می‌توان‌کرد وازچه مراحل ومسائل باید پرهیز نمود ، بهنگام تماشای فیلمی مانند Easy Street را برای تماشاگر درحدکمال است . زیرا نمی‌توان حتی یك‌تصویر یافت‌که بجا وبمورد نیامده باشد «ئوته‌رو» و «چاپلین» تمام امکانات را بخدمت‌گرفته‌اند ونتیجه اثری است‌که بی‌تردید نظیرش را نمی‌توان درسینمای‌گذشته وامروز یافت ، « ئوته رو » یك زمینه با ارزش به کمدی‌های «چاپلین» بخشیده است واین چیزی است‌که چاپلین خود میداند ، درباره «ئوته‌رو» جا داردکه بگوئیم بسیاری ازکمدی‌های «چاپلین» که به شهرت واعتبار رسیده‌اند وتوفیقی همگانی بدست آورده‌اند بخاطر وجود شخصی مثل «ئوته‌رو» بوده است . »

کمدیهای درخشان «باسترکیتون» که درسال ۱۹۳۰ ساخته شد متکی به‌نوعی حالت خاص بودکه می‌توان‌آنرا تا اندازه‌ئی بکمدی «موقعیت» نزدیك‌کرد ، **باسترکیتون** معتقد بودکه حوادث باید طوری تصویرگرددکه بیننده فوراً آنرا بگیرد ودرك نماید ، مردی‌که دراین مهم اورا

شرح عکسها به ترتیب ازبالا به پائین :

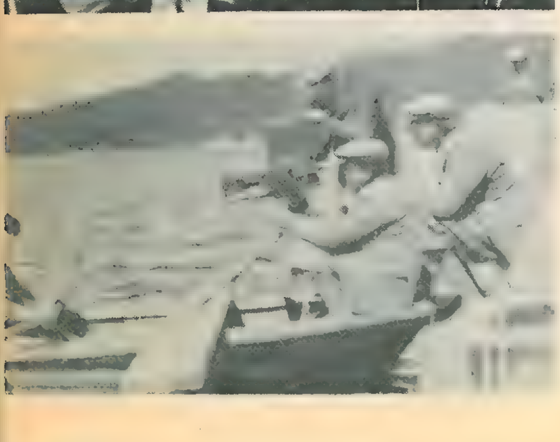
☐ **«بیلی بیتزر» بین دوصحنه ازفیلمبرداری فیلم «گلهای عشق» با «دیوید وارك‌گریفیث»**

☐ **«ویلیام دانیلز» به هنگام فیلمبرداری با «اریك فون اشتروهایم»**

☐ **مورنائو (سمت راست) با «کارل استراس» و «چارلز روشر» به هنگام فیلمبرداری فیلم «طلوع»**







یاری می‌نمود «**الژین لسلی**» بود. «**کیتون**» موقعی با «**لسلی**» آشنا شد که وی مشغول کار با «**فتی آربوکل**» بود و با او درساختن کمدیهایش همکاری داشت، همانند چاپلین، هنگامیکه او بعنوان یك هنرپیشه بشهرت رسید وموقعیت خویش را تثبیت نمود، گروهی برای خویش انتخاب نمود که با او درساختن کمدیهایش یاری وهمکاری نمایند، کمدی‌نویسان وطنزپردازان وافراد فنی‌را انتخاب نمود وبخدمت گرفت وبیاری آنان توانست آثاری باارزش وبزرگ به‌جهان کمدی درسینما عرضه نماید اینان مردانی بودند که وظیفه خویش را بخوبی میدانستند وهرگز به هنگام کار پا را ازمحدوده وظیفه خویش فراتـر نمی‌گذاشتند، «باستر کیتون» زمانی گفت:

« من مدیون «لسلی» هستم، او سخت کار میکرد ونیز با علاقه به وظیفه خویش می‌رسید و گاه مجبورمیشد بارها به مقتضای داستان فیلم‌های گرفته شده را برگرداند ودوباره روی آنها فیلمبرداری نماید، اینکار درآن زمان بااشکالات روبرومیشد وبه‌آسانی صورت نمی‌پذیرفت، اشکال عمده این بودکه او مجبور بود سرعت هربار فیلمبرداری که با دست انجام می‌شد ثابت نگاه دارد بطوریکه این سرعت با سرعت پیشین برابر باشد واین عمل که با دست انجام می‌گرفت کاری بس مشکل بود. ولی او این مهم را با دقت و حوصله خاص خود انجام می‌داد. او یکی ازبرجسته‌ترین فیلمبردارانی بودکـه استودیوها تا آن زمان بخود دیده بودند، او بحقیقت شخص فهمیده‌ای بود ودرکار خویش استاد. »

«**رودی بلش**» درکتاب خویش بنـام «کیتون» می‌نویسد:

« قدردانی ما از «کیتون» بدون اینکه یادی از «الژین لسلی» کرده باشیم کامل نمی‌شود، مهارت او نتیجه‌ای زیبا ودیدنی بدنبال دارد، او زیبائیهای طبیعت را با عدم امکانات کافی درحدی که امروز هالیوود بدان رسیده‌است عرضه نمود، اگرچه فیلم‌های «باستر کیتون» فاقد صدا، رنگ وپرده عریض بود، ولی حاصل کار «لسلی» فقدان چنین امکاناتی را جبران نمود. »

آنان که مایلند درباره فیلمبرداران حقایق بیشتری راکسب نمایند وبدست آورند باید تاریخ تکامل فنی را درهالیوود مطالعه نمایند تابدانند که آنان چه سهم بزرگ وگرانی را درپیشرفت فنی به‌گردن دارند، پیشرفتهای فنی ازسال ۱۹۲۰ بکمك فیلمبرداران درهالیوود آغاز گشت، ازاین زمان مؤسسات تهیه فیلم کـه اعتباری چشم‌گیرنداشتند، شروع به‌بزرگ شدن نمودند، بطوریکه چندین سال بعد آنان بصورت غولهائی پرقدرت درصنعت فیلمسازی درآمدند ومحصولات آنان صورت کارخانه‌ای پیدا کرد وبسرعت شروع به تهیه هـرچه بیشتر فیلم نمودند... حقیقت اینست که هالیوود درسالهای ۱۹۳۰ در اوج قدرت خود ازنظر فیلمبرداری رسیده بود، حتی فیلم‌های کوتاه ویك‌پرده‌ای بسیارخوب وعالی فیلمبرداری می‌شدند، فیلمهای بزرگ ومشهور چنان تصاویر زیبائی داشتند که تا آن زمان درتاریخ هالیوود سابقه نداشت، نظیر چنین فیلم‌هائی که ازاین خصوصیات برخوردار بودند، درهیچ جای دیگر نمی‌توان یافت، **رذل دوست‌داشتنی** (۱۹۲۷) ازجمله این آثار بودکه توسط **جوزف آگوست** فیلمبرداری شده بود و «**جان باریمور**» درآن بازی داشت وطراح دکور آن **ویلیام‌کامرون منتریس** بود.

رذل دوست‌داشتنی ازآنجمله فیلمها بودکه ازنظر تصویری ارزش شگفت درخود داشت، کمدی دوپرده‌ای **عشق آنگورا** (۱۹۲۹) **استان لورل و آلیور هاردی** که توسط «**جرج استیونس**» فیلمبرداری شده بود، ازاین گروه فیلمها بود. این اثر حاوی اختصاصات تصویری ودراماتیك بود، اگرچه ازنظر زمانی کوتاه بود وبیست دقیقه بیشتر نبود ولی بسیاری ازآثار کمدی ده سال اخیر را تا آن زمان، پشت سر گذاشت. یکی ازعواملی که باعث شد هالیوود بعنوان مرکز سینمای جهان شناخته شود پیشرفتهای فنی بودکه دراین محل صورت می‌گرفت، درسالهای پایان دهه ۱۹۲۰ هالیوود برای خود قوانین وقواعد استاندارد شده‌ای‌را به‌تثبیت‌رسانید وفیلمبرداران بزرگ استودیوهای هالیوود دراین مهم سهیم بودند.

درهمین احوال کوششهائی نیز در اروپا صورت می‌گرفت، درآلمان چندی از مـردان سینما، بخلق محصولات سینمائی پرداختند که نه‌تنها طرفدارانی پیدا کرد بلکه جائی‌برای خود درعرصه جهان‌سینما بازکردند، فیلمهائی مانند **اتاق دکتر کالیگاری - آخرین خنده - گولم - متروپولیس - واریته** نموداری ازاین کوشش است که توانسته‌اند، با استفاده ازوسائل وعوامل سینمائی اثری هنرمندانه خلق نمایند، درمیان این گروه، یکی ازپایه‌گزاران این نهضت که در دوران طلائی سینمای آلمان بظهور رسیده وباعث سرعت هرچه بیشترآن شد فیلمبرداری مشهور بود. بسیاری ازاین‌آثارتوسط شخصی فیلمبرداری شد وحقیقت اینست که وی «**کارل فروند**» نامداشت سالها سینمای آلمان را جلو برد وآنرا جهانی نمود، برای «**فروند**» همانند دیگر فیلمبرداران زمان ومکان اهمیت فوق‌العاده داشت...

«**کارل فروند**» درسال ۱۸۹۰ بدنیا آمد تا پانزده سالگی دست به‌کارهای متعدد زد ازآن پس بعنوان دستیار متصدی نمایش فیلم شروع بکارکرد، پس‌ازچندی‌بعنوان سرپرست دراین شغل ارتقاء مقام پیداکرد. مدتی کوتاه گذشت ووی رسماً وارد فیلمسازی شد، درسال ۱۹۲۰ با نام‌آوران سینمای آلمان شروع به‌کارکرد، او بـا **ارنست لوبیچ، امیل یانینگر، کارل می‌یر، اریخ پومر، فریتز لانگ** کارکرد، درهمان سال او بطور مستقل با «**پل‌وگنر**» دراولین محصول وی بنام «**گولم**» که توسط خود او کارگردانی می‌شد بعنوان فیلمبرداربکارپرداخت، دراوائل دهه ۱۹۲۰ **فروند** مهمترین آثار سینمائی‌آلمان را فیلمبرداری نمود و با فیلمسازان بزرگی همکاری داشت نام وی درسال ۱۹۲٤ بهمراه نام فیلمساز بزرگی چون **فردریك ویلهلم مورنائو** و **امیل یانینگز** درفیلمی بنام **آخرین خنده** آورده شد، فضا وحالت قابل توجه وزیبای این اثر ازجهاتی بسیار مدیون **کارل فروند** است مانند بسیاری ازآثار مشهور **آخرین خنده** نمودار هنر سازندگان آن بود، این فیلم توسط مردان هنرمندی ساخته شدکه سینمای آلمان به‌آنها سخت مدیون است، تهیه‌کننده آن «**اریخ پومر**» بودکه دورانی درخشان را پشت سر داشت، **مورنائو** فیلم راکارگردانی کرد و **می‌یر** سناریوی آن را نوشت **کارل فروند** درباره او گفته بود:

« او تنها سناریونویسی است که بنظر من صددرصد سناریونویس است. »

دراین فیلم «**امیل یانینگز**» بازی داشت، درسال ۱۹۲۵ او **واریته** را ساخت این اثر را **ای. ا. دوپونت** رهبری میکرد، پس ازآن با **فریتز لانگ** به همکاری پرداخت وبدین ترتیب فیلم **متروپولیس** (۱۹۲٦) ساخته شد پس‌ازیك دهه درخشان درآلمان، که باوجود مردانی چون **کارل فروند** ودیگران سینمای آلمان ارزش وقدر وقیمتی یافت، **فروند** به ایالات متحده امریکا مهاجرت نمود وابتدا بعنوان فیلمبردار وسپس درمقام کارگردان بفعالیتی مشغول شد، اولین فیلم‌های ناطق وی چون **دراکولا، پست هوائی** (جان فورد) وملودرام **بوسه‌ای درمقابل آئینه** درسالهای اول دهه ۱۹۳۰ برای وی ارزش واعتباری بعنوان یك فیلمبردار مطلع درهالیوود کسب نمود وآثاری چون «**مومیائی**» که اثری ترسناك بود و **عشق دیوانه** که دوباره سازی ازیك اثر آلمانی بنام **دستهای اورلاك** بود اورا درمقام یك کارگردان با قدرت به شهرت رسانید. درسال ۱۹۳٦ او دوباره فعالیتهای خویش را بعنوان فیلمبردار ازسرگرفت ودراستخدام مؤسسه « **ام. جی. ام** » (متروگلدوین مایر) درآمد وآثاری چون **کامیل** با شرکت **گرتاگاربو**، **زمین خوب** (که برای وی‌اسکار بارمغان‌آورد) توسط اوفیلمبرداری گردید، پس ازآن **شکوفه‌های درخاك** را فیلمبرداری نمود، با اتمام این فیلم، مهارت ودانش او دربکار گرفتن رنگهای اصلی‌درزمینه «تکنی‌کالر» باثبات رسید، بعدازدوره فعالیت در «**متروگلدوین‌مایر**» وی‌درمؤسسات **یونیورسال** و **برادران وارنر** بکار پرداخت، آنگاه وی سرپرستی یك گروه فیلمبردار تلویزیونی را درساختن مجموعه فیلم‌های تلویزیونی موسوم به « **من لوسی را دوست دارم** » بعهده‌گرفت، این مجموعه درمؤسسه **دزیلو** ساخته می‌شد، پس ازگذشت سالیان دراز درسال ۱۹۵۹ وی‌که ازفعالیت به‌سختی خسته ودرمانده شده بود، به استراحت پرداخت، وفقط به مطالعه وتجربه وآزمایش درمسائل تصویری پرداخت ودرسالهای آخر آنان را انتشار داد، درسال ۱۹۷۰ وی زندگی را بدرود‌گفت ودرسن هشتاد سالگی جهان را وداع‌کرد.

درسالهای دهــه ۱۹۲۰ هالیوود ازنظر فنی در فیلمبرداری به اوج واعتلا رسید، مردانی را می‌توان نام برد که آثاری شگرف بوجود آوردند وموجب این اعتلا وشهرت شدند، آثار آنان چون تاجی برسرمرکزسینمائی جهان می‌درخشید وهنوز نیز این برتری محسوس است فیلم‌هائی چون آثاری‌که درزیر نقل می‌شود نمودار هنر وسیع کسانی است‌که آنها را به تصویر کشیده‌اند:

طلای سفید (لوسین آندریوت) **قطار سریع‌السیر پانی** (کارل براون) **سرقت بزرگ قطار** (دان‌کلارك) **شهوت وشیطان** (ویلیام دانیلز) وبسیاری‌فیلم‌های دیگر که توسط فیلمبردارانی چون **ادواردکرونجاگر، لی-گارمس، هاری فیشبك، ری جون و آلوین ویکوف** فیلمبرداری شده است.

ازجهتی هالیوود مرکزیت‌خویش‌را مدیون‌مهاجرت مـردان سینمای اروپاست، فیلمبرداران و فیلمسازان مشهوری در دهه ۱۹۲۰ به ایالات متحده هجرت نمودند ودرآنجا بفعالیت‌پرداختند، این مردان نظیر «**مورنائو**»، **ارنست لوبیچ، سرالکساندر کوردا** باعث شدند سینمای آمریکا جهش وجنبش بیشتری یابد، دراواخر این دهه، صدا بظهور رسید، تشریح‌کلی وضع نابسامان هالیوود به هنگام ظهور صدا وبدنبال آن توفیق بیش ازحد اولین اثرناطق موسوم به «**خواننده جاز**» (۱۹۲۷) بسیارمشکل است، آن زمان، کسانی‌که دوستانی درکار سینما داشتند اگر خیال ماندن درسر می‌پروراندند ومایل به رهاکردن این‌کار نبودند، تنها یکراه داشت وآن ساختن فیلم‌های ناطق بود، آنچه‌که درآن روزها مهم می‌نمود وهمه درباره صدا صحبت می‌کردند... این پدیده نیز برای فیلمبرداران نیزاهمیت فوق‌العاده داشت، تنها معدودی، ازفیلمبرداران درمیدان باقــی ماندند، آنها بهمراه کارگردانانی‌که قدرت خودرا درساختن فیلم‌های ناطق به اثبات رسانیده بودند بکار پرداختند وبسختی‌کوشیدند که اعتماد صاحبان قدرت را درمؤسسات فیلمسازی بخود جلب نمایند وتوانائی خودرا به هنگام‌کار با دستگاههای تازه ومدرن ناطق نشان دهند، درطرف دیگر بسیاری ازسردمداران سینمای‌صامت‌ازمیدان بدررفتند ونتوانستند خودرا با موقعیت تازه وفق دهند، ازآنجمله « **جیمز وانگ‌هو** » بودکه آن روزها بعنوان یکی ازبهترین فیلمبرداران صامت بشمار میآید ولی پس‌ازظهور صدا، صاحبان‌استودیوها اعتقاد پیداکردند که اوتکنیك سینمای ناطق را نمی‌داند ونمی‌تواند با دستگاههای تازه ساخته شده کارکند، بدین ترتیب « **هو** » ازمیدان بدررفت

وچند سال بطول انجامید تاتوانست بعنوان یك فیلمبردار فهیم ، به استودیوها راه یابد واین بخصوص درگفتگوئی که با **هال‌مور** انجام شده‌است روزهای تاریك وپرهیاهوی آغاز ناطق کاملاً تشریح وروشن گردیده است ، ازآنجاکه پیشرفتهای فنی درصدا هنوز به اوج خویش نرسیده بود ، بسیاری ازفیلمهای اولیه ناطق درست همانند تئاتر فیلمبرداری میشد ، دوربینی را مانند بیننده نمایشنامه **درگوشه‌ای می‌گذاشتند** ودیگر تا پایان آن را تکان نمیدادند ، این‌کار فقط بخاطر استفاده ازصدا بود ، زیرا امکانات فنی اجازه نمی‌داد تکنیسین‌ها بتوانند برای هرتصویر وسائل صدابرداری را آماده نمایند ، درآغاز ظهورصدا کمدین‌هائی مثل **لورل وهاردی** بزحمت‌توانستند خودرا به اینطرف حصار برسانند ، آنان ابتدا کمدی‌های صدادار سبکی می‌ساختند ولی بالاخره درماه ژوئن ۱۹۲۹ آنان فیلمی بنام **Men O'War** ساختند و باآسانی توانستند خودرا با تغییرات‌فنی‌که به سرعت درصدا ایجاد میشد تعدیل نمایند .

درسال ۱۹۲۹ «دیوید باتلر» اثری بنام **Sunny Side Up** ساخت ودرآن دوربین‌را به‌حرکت درآورده و حرکات **کرین Crane** و **دالی Dolly** را بکار گرفت و سد را شکست و ترس را کنارگذاشت ، پس از او **ویلیام ولمن** با ساختن فیلم **دام زن** بدنبال دیدگاههای تازه با استفاده ازصدا رفت ، بعد نوبت به دیگران رسید ، **رائول والش** باساختن **کاروان بزرگ** (فیلمبردار: **آرتور ادسون**) دوربین خودرا با دستگاههای صدا بخارج برد ودرهوای آزاد آنرا بحرکت درآورد ، این فیلمسازان سدشکن ، گاه مقادیری ازتصاویر را برای صرفه‌جوئی درمخارج ووقت بدون صدا می‌گرفتند وبعد صدای خاص آنرا آماده‌کرده روی آن می‌گذاشتند .

درسال ۱۹۲۹ صدا تقریباً به هنگام فیلمبرداری گرفته میشد ، ولی هنگام فیلمبرداری ازصحنه‌های پرتحرك تصاویر‌اغلب **لانگ شات Long Shot** (نمای دور) بودند واین به‌تکنیسین‌ها امکان‌می‌داد و بااطمینان بیشتری بکار بپردازند آن وضع ، امروزه دیگر با پیشرفتهای چشم‌گیر صدا درفیلم دیده نمی‌شود درهمان سالها ، بسیاری ازفیلم‌ها نیمه ناطق بودند ، فیلمسازان بعضی ازصحنه‌ها را صامت می‌گذاشتند واین امر بیشتر بخاطر صرفه‌جوئی درمخارج‌گزاف تهیه فیلم بود ، این نوع آثار اغلب موزیکال بودند مثل **«سویتی»** که توسط **فرانك تاتل** کارگردانی‌وبوسیله **آلفردگیلکز** فیلمبرداری شده بود ، ولی هنوز بسیاری ازفیلمسازان بودندکه فیلم‌های ناطق را تئاتری می‌ساختند وهیچ زحمت فکر کردن وبهتر‌کردن‌کار را بخود نمی‌دادند وبرخی دیگر نیز برای فرار ازصحنه‌های پرتحرك وآسان‌کردن‌کار خویش ، آن قسمت‌ها را صامت می‌گرفتند ، برای مثال **ویلیام دیترله** درسال ۱۹۳۱ فیلم **آخرین پرواز** را ساخت، دراین اثر صحنه‌ای بودکه **جانی مك براون** که دراین‌فیلم بازی داشت درنبرد هوائی می‌بایست‌کشته شود.- **دیترله** این صحنه راکه بسیارکوتاه بود صامت فیلمبرداری نمود ولی نتیجه درست بعکس بود ، صحنه وحادثه کاملاً تراژدی بود ولی اثری‌کمدی وخنده‌آور بروی بیننده می‌گذاشت ، ازاین نوع حوادث واتفاقات درآن سالها درهالیوود بسیار دیده می‌شد ، درمیان این نابسامانیها وهیاهوها ، معدودی ازفیلمسازان وفیلمبرداران بودندکه درپی خلاقیت خویش میرفتند ، این هنرمندان ، بخصوص فیلمبرداران مدتی وقت صرف نمودند تاتوانستند موقعیت خویش را ثابت بنمایند ومقام خویش را مشخص ومعلوم نمایند ، آنگاه کار اساسی خویش را درخلق ارزشهای تصویری ومعنوی آغاز نمودند ، بدون تردید این مردان بدنبال پول واندوختن مال نبودند زیرا مقام معنوی‌آنان اجازه چنین فرصت طلبیهائی را بآنها نمی‌داد .

یکی ازاین مردان **اسلاوکو ورکاپیچ** بود او با همکاری **روبر فلوره** و **گرگ تولند** به سال ۱۹۲۸ یك اثر زیبای سینمائی ساخت ، این فیلم **زندگی ومرگ مرد مشهور هالیوود** ، بزعم اربابان موزه هنرهای مدرن ، اولین اثر اکسپرسیونیسم امریکاست ، فکر اصلی این اثر متعلق به **«ورکاپیچ»** بود وخلاقیت وی درهمین مرحله انجام‌گرفته‌است ، تمام فیلم ۹۹ دلار خرج برداشت ودرآشپزخانه منزل **روبر فلوره** وگاراژ خانه **تولند** ومکانهای دیگری ازاین قبیل تهیه وفیلمبرداری‌گردید ، این فیلم پیش‌درآمد سینمای **آوان‌گارد** است وفیلمسازان زیرزمینی وتجربی امروز امریکا درآن اثراتی شگرف گرفته‌اند **ورکاپیچ** درسال ۱۸۹۸ دریوگسلاوی متولد شد تحصیلات خودرا در بوداپست وبلگراد بپایان رسانید ودرابتدای جوانی به پاریس مهاجرت نمود وسپس به نیویورك آمد وبعنوان نقاش آگهی‌های تجارتی بکار مشغول شد ، ازنیویورك به‌سواحل غرب ایالات متحده امریکا آمد وبعنوان نقاش آگهی‌های تجارتی بکارمشغول شد ، ازنیویورك به سواحل ایالات متحده آمد ودرسال ۱۹۲۲ توانست با مقام طراح دکور درفیلم **زندانی زندا** ساخته **رکس اینگرام** بکار پردازد ، ازآن زمان‌که وی رسماً سینمارا حرفه خویش قرارداد برای‌مؤسسه پارامونت نیز به تهیه عکس وفیلمهای‌کوتاه پرداخت . درسال ۱۹۳۰ قراردادی با مؤسسه **آر . ك . او . R.K.O** امضاء‌کرد‌که مدت چهارسال بطول انجامید ، درآنجا وی به تهیه طرح‌هائی برای نوشته‌ها و محصولات این این‌مؤسسه مشغول‌گردید. دراین زمان وی تجارب خودرا درسینما تحت عنوان **اثرات مونتاژ** انتشار داد ، این اثر ازمنابع مهم مدون درسینما بشمار می‌آید وفیلمشناسان وعلاقمندان به سینما آنرا بسیارگرامی داشته‌اند ، اثری مشهورکه درسال ۱۹۳۳ ساخته شد ، **نه ، زن دیگر** بودکه **آیرن‌دان** و **چارلز بیکفورد** درآن شرکت داشتند ، این اثر ازهمه جهت نموداری برافکار وارزشهای معنوی **ورکاپیچ** ، دیدگاههای نوجویانه وپیشبرد دهنده او در تصاویر زیبا وشفاف او بطوری محسوس احساس‌گردید ، مونتاژ او نیز خود از ارکان اصلی توفیق این فیلم بود ، درسال ۱۹۳٤ او شاهکار خودرا درمونتاژ بوجود آورد .

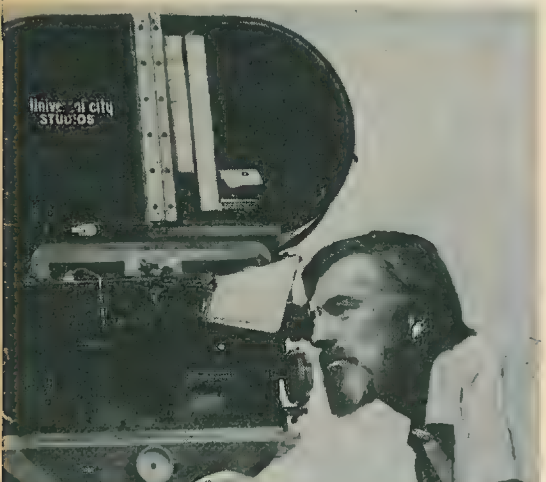
جنایت با خونسردی که مردانی چون **بن هکت** و **چارلز مك‌آرتور** آن را ساخته بودند عاملی شگرف در موفقیت او بود ، **«بن هکت»** درمصاحبه‌ای چند سال بعدگفت :

« درمیان‌گروه تهیه فیلم شخصی داشتیم بنام «ورکاپیچ» که ما هنوز اورا بدرستی نمی‌شناختیم ، تصور می‌کردیم کامل است ، ولی او با موافقت ما چند دقیقه بفیلم اضافه‌کرد ، که درشروع فیلم ازآن استفاده شد ، بدون تردید این ایده او باعث‌گردید اثر فیلم دوچندان‌گردد » .

دراواخرسال ۱۹۳۰ او اغلب بمؤسسه متروگلدوین‌مایر خوانده میشد وچندین سکانس برای آغاز فیلم‌ها خلق نمود ، ازجمله فیلم‌های ژانت مك دونالد و نلسون ادی که توسط متروگلدوین مایر تهیه‌گردید ، سالها بعد او برای خودش به فیلمسازی پرداخت ، مقارن با جنگ دوم جهانی ، وی چند اثرکوتاه ساخت ونیز درجهت دیگری به فعالیت پرداخت ودردانشگاه کالیفرنیای جنوبی به تدریس مسائل سینمائی پرداخت ومدتی بعد نیز درموزه هنرهای مدرن به فعالیت پرداخت ، یکی از شاگردان او **کنراد هال** بودکه درمصاحبه اوکه پس‌ازاین خواهد آمد به تفصیل درباره **ورکاپیچ** سخن رفته است .

ادامه دارد







شرح عکسها به ترتیب ازبالا به پائین :

- **«ویلیام دانیلز» به هنگام فیلمبرداری فیلم «دره عروسکها» برای «مارك رابسون»**
- **«کنرادهال» به هنگام فیلمبرداری فیلم «به آنها بگو ویلی‌بوی اینجاست»**
- **«هال‌مور» فیلمبردار بزرگ سالهای شروع سینمای ناطق**

WILLIS O'BRIEN

«ویلیس اوبراین» خالق «کینگ کنگ»



(ازمجله FOCUS ON FILM
شماره پائیز ۱۹۷۳)

نوشته : دان شای

ترجمه : ح . زاهدی

کینگ‌کونگ ــ میمون غول‌آسائی که ازفراز رفیع‌ترین ساختمان جهان با هواپیماهای شکاری می‌جنگید – نه ازکرات دیگر به‌زمین آمده بود ونه باقیمانده جانورانی است‌که میلیون‌ها سال پیش برپهنه زمین می‌زیسته‌اند ؛ بلکه پیکره‌ای بود ساخته دست یك هنرمند بنام «ویلیس اوبراین» که هم بدست او روی پرده سینما بحرکت درمی‌آمد .

« ویلیس اوبراین » درمارس ۱۸۸٦ در اوکلند کالیفرنیا متولد شد . پدرش ، «ویلیام اوبراین» با سرمایه‌گذاری‌های حساب نشده بتدریج ثروت خانوادگی را بباد داد . ویلیس وقتی به‌سنین نوجوانی رسید مجبورگردید ازتجملاتی‌که به‌آنها عادت‌کرده بود چشم بپوشد . دریازده سالگی «اوبراین» بامید یافتن‌کار از خانه پدرگریخت و با آنکه چندین‌بار بخانه بازگشت ، هیچگاه اقامتش برای تکمیل تحصیلاتش‌کافی نبود ودر سیزده سالگی او خانه پدر را برای همیشه ترك‌کرد . پس ازچندین سال سرگردانی وتعویض شغل ، اوبراین سرانجام درهفده سالگی به «اوکلند» بازگشت وبعنوان پادو دریك دفتر مهندسی استخدام شد . به فاصله یکسال او توانست‌کارهای نقشه‌کشی دفتر را بعهده بگیرد . ولی بزودی این شغل را رهاکرد وبعنوان‌کاریکاتوریست مطالب ورزشی به صف‌کارمندان روزنامه **«سانفرانسیسکو دیلی‌نیوز»** پیوست .

پس ازکوشش ناموفقش برای‌کم‌کردن وزن ودنبال کردن حرفه سوارکاری ، «ویلیس» تصمیم‌گرفت در زمینه مشت‌زنی حرفه‌ای‌کارکند . پیروزی «اوبراین» دراین رشته ازحد مسابقات محلی فراتر نرفت و او باین نتیجه رسیدکه باید استعدادش را درزمینه‌های دیگر بیازماید . باصرار پدرش‌که آینده درخشانی برای «راه آهن» پیش‌بینی می‌کرد ، «ویلیس» ابتدا بعنوان مأمور ترمز وسپس بعنوان نقشه‌بردار خطوط جدید راه‌آهن ، استخدام‌گردید . اما شغل جدید هم «ویلیس» را راضی نکرد و او به «سانفرانسیسکو» برگشت ودرکارگاه یك دکوراتور متخصص درسنگ مرمر بکار مشغول شد .

دراین‌کارگاه بودکه فکرساختن فیلم بافیلمبرداری کادر به کادر ازپیکره‌های‌قابل‌انعطاف به مغز «اوبراین» خطورکرد . «اوبراین» با استفاده ازگِل مجسمه سازی واسکلت‌های چوبی ابتدائی یك «دیناسورکوچك»[1] ویك انسان غارنشین ساخت وازچند تکه سنگ وچوب برای ساختن‌زمینه صحنه استفاده‌کرد وسپس‌باکمك‌یك‌فیلمبردار خبری دست به ساختن یك فیلم‌کوتاه یك دقیقه‌ای زد .

«ویلیس» صحنه حادثه ماقبل تاریخی فیلم‌کوتاهش را آماده‌کرد ، یك‌کادر فیلم برداشت وسپس «دیناسور» ومرد غارنشین را کمی حرکت داد وبعد یك‌کادر دیگر فیلم برداشت . حرکت دست‌ها وپاها ازیك‌کادر به کادر دیگرگاهی بیش ازیك هشتم اینچ نبود ودرنتیجه‌کار فیلمبرداری بکُندی پیش می‌رفت بویژه اینکه پیکره‌های کوچك نرم پس ازتقریباً هرحرکت شکل اولیه شان را ازدست می‌دادند ومی‌بایست ترمیم‌گردند . نتیجه این زحمات یك فیلم‌کوتاه با حرکات مقطع بود ولی بهرحال تصاویرمتحرك پیکره‌هاتوجه یك‌تهیه‌کننده ونمایش‌دهنده فیلم درسانفرانسیسکو را بنام « هرمانووبر » (Herman Wobber) را بخود جلب‌کرد .

دراواخر سال ۱۹۱۵ «ووبر» ۵۰۰۰ دلار دراختیار «اوبراین» قرار دادکه اولین فیلمش **دیناسور وحلقه مفقوده** را بسازد . داستان این فیلم ملغمه‌ای ازحوادث نیمه‌کمیك درروال فیلم‌های مضحك قلمی اولیه بود . قهرمان‌داستان «تیوفیلوس‌آیوری‌هد» (Theophilus Ivoryhead) ، به‌دوك و رقیب عشقی سرسخت او « استون‌جا استیو » (Stonejaw Steve) که در جلب توجه دوشیزه‌ای بنام « آرامینتا راك‌فیس » (Araminta Rockface) می‌کوشند ، برمی‌خورد. دوشیزه جوان قول می‌دهد به‌کسی‌که لذیذترین خوراکی را برایش هدیه بیاورد ، سخاوتمندانه پاداش دهد . کوشش‌های دو رقیب عشقی برای جلب رضایت محبوب یك پرنده غول‌آسای ماقبل تاریخ را ازخواب بیدار می‌کندکه آندو را درچنگال خود می‌گیرد ومی‌برد . دراین احوال ویلی وحشی حلقه مفقوده پرموکه موجب وحشت منطقه شده است با یك برونتو سوروس (خزنده ماقبل تاریخ) روبرو ودرجنگ با او مغلوب می‌گردد .

---

1 - Dinosaur



با نزدیك شدن آرامینتا وخواستگارانش ، تیوفیلوس انگارکه خود برویلی وحشی غالب شده باشد ، پا برسینه او می‌گذارد . آرامینتا راك‌فیس نمی‌تواند دربرابرچنین شجاعتی مقاومت‌کند وبسوی تئوفیلوس می‌رود .

دراین فیلم تمام شخصیت‌هاپیکره‌های کوچك ساخته شده ازاسکلت فلزی با یك پوشش نازك لاستیکی بود و اوبراین دوماه وقت صرف تهیه این‌کمدی پنج دقیقه‌ای کرد . یکسال بعدکمپانی ادیسون **دیناسور وحلقه مفقوده** را خرید ودراوایل سال ۱۹۱۷ آن را همراه با چهارفیلم کوتاه یك حلقه‌ای دیگر بنمایش‌گذارد و «اوبراین» را برای تهیه فیلم‌های‌کوتاه درمقابل دستمزد یك دلار برای هرفوت فیلم استخدام‌کرد .

دومین فیلم اوبراین **تولد یك اتوبوبیل** بودکه در آن دوانسان غارنشین موفق به اختراع چرخ وساختن یك‌گردونه می‌شوند. ولی‌کوشش آنها برای بستن‌گردونه به‌گرده یك دیناسور سرکش با فاجعه روبرو می‌گردد وآنها به این نتیجه می‌رسندکه چرخ چیز بیفایده‌ای‌است.

فیلم سومش **آر . اف . دی . ، ده هزارسال پیش‌از میلاد** ماجرای پستچی‌حسودی‌است‌که قصد دارد خواستگار مورد علاقه یك دخترزا ازچشمش بیاندازد وپیام‌های عاشقانه سنگ لوحه‌اش را باسنگ لوحه‌هائی‌که اورا یك پیر دختر خطاب می‌کند ، عوض‌می‌کند . وقتی‌خواستگار از این حقه خبردار می‌شود ، عملاً بند از بند پستچی جدا می‌کند .

فیلم‌های دیگر«اوبراین» که همه زمینه‌های‌داستانی ماقبل تاریخ داشتند عبارتند از **مورفیوس مایك** ، **ماکیان ماقبل تاریخ** ، **دست‌آموزهای غریب نیاکان ما** . دربرخی ازفیلم‌هایش اوبراین ازپیکره‌های‌کوچك انسانی همراه با حیوانات زنده استفاده می‌کرد ویك سری ازفیلم‌هایش بنام **کابوس‌های شیطانی میکی** را هم با یك پسربچه وپیکره‌های‌کوچك حیوانات ساخت .

اوبراین مدتی پیش ازآنکه دراستخدام استودیو «ادیسون» درآید ، با زن جوانی ازاهالی اوکلند بنام «هی‌زل روت‌کولِت» که دوازده سال از او جوانتر بود آشنا شد . وقتی از استودیوی «ادیسون» که درنیویورك قرار داشت به «اوبراین» پیشنهاد کار شد ، او بی‌آنکه به خود زحمت خداحافظی بدهد ، روانه نیویورك شد . ولی خانواده «هی‌زل» برای حفظ آبرویش اورا همراه عمه‌اش به نیویورك فرستادند و «اوبراین» متوجه شدکه نمی‌تواند اززیربار ازدواج شانه خالی‌کند . سرانجام پس ازترك استودیوی «ادیسون» ودروضعیتی‌که انتظارنداشت بزودی‌کاری پیداکند با «هی‌زل» به «اوکلند» بازگشت و با او ازدواج‌کرد .

دراوایل سال ۱۹۱۸ «اوبراین» به استخدام یك تهیه‌کننده بنام «هربرت داولی» درآمد . به درخواست «داولی» اوبراین به نیویورك رفت وساختن فیلمی بنام **شبح‌کوهستان خواب** که داستانش را خودش نوشته بود ، شروع‌کرد . این فیلم ماجرای‌کوهنوردی است‌که در کوهستان بخواب می‌رود وشبح زاهد پیری‌که زمانی در آن‌کوهستان زندگـی می‌کرد ، به‌خواب او می‌آید وتلسکوپ سحرآمیزی‌که می‌تواند زندگی درروی زمین را آنچنان‌که میلیون‌ها سال پیش بوده است نشان دهد ، به او می‌دهد . «اوبراین» برای صحنه‌هائی‌که حیوانات ماقبل‌تاریخ ظاهرمی‌شوند ، تعدادی زیاد پیکره خزندگان وپرندگان ماقبل تاریخ ساخت . این صحنه‌ها با ستیز خونین بین یك خزنده‌گوشتخوار ویك خزنده علفخوار سه شاخ خاتمه می‌یابد . **شبح‌کوهستان خواب** با موفقیت تجارتی بی‌سابقه‌ای روبرو شد وفروش آن بالغ‌بر صد هزار دلارگردید .

اولین فرزند اوبراین دراوایل سال ۱۹۱۹ ودومین سال بعد بدنیا آمد . اوبراین فرزندانش را دوست داشت ولی ازمحیط خانه تحت تأثیر این احساس‌که باراده خود ازدواج نکرده است‌گریزان بود وگذشت زمـان هم نمی‌توانست براین زخم مرهمی باشد .

پس ازساختن **شبح‌کوهستان خواب** اوبراین به فکر فیلم‌کردن رمان **دنیای ازدست رفته** نوشته سر«آرتور کانان‌دویل» افتاد . او طرح‌هائی آماده‌کرد ومقداری فیلم آزمایشی برداشت و بسراغ «واترسون روتاکر» صاحب امتیاز نوشته‌های «دویل» رفت . «روتاکر» از پیشنهاد «اوبراین» استقبال‌کرد وبزودی باکمپانی فرست «ناشنال پیکچرز» قراردادی برای فیلم‌کردن **دنیای از دست رفته** دراستودیوی «برونتون» کمپانی مزبور بامضاء

رساند .

«رالف هامراس» که متصدی انجام حقه‌های سینمائی برای تمام استودیوهای فرست ناشنال بود مأمور همکاری با «اوبراین» گردید . اوبراین مدل‌هائی راکه ازنیویورك با خود آورده بود وهمچنین فیلم‌هائی که ازآنها برداشته بود به «هامراس» نشان داد وهردو باین نتیجه رسیدند که این مدل‌ها برای فیلم جدید خیلی کوچك بودند وکار طراحی پیکره‌های بزرگتری را شروع کردند . برای انجام کارهای عملی وساختن پیکره ازروی طرح‌هائی که «هامراس» و «اوبراین» تهیه می‌کردند ، «اوبراین» جوان مکزیکی ۱۹ ساله‌ای بنام « مارسل دلگادو » را استخدام کرد .

پس ازانتخاب همکاران فنی ، «اوبراین» کارهای مقدماتی طرح وساختن پیکره‌های حیوانات واقعی وخیالی ماقبل تاریخ را شروع کرد . اینکار دوسال بدرازا کشید ؛ طی این مدت اوبراین وهمکارانش صدها پیکره ساختند وهزاران متر فیلم آزمایشی برداشتند . تمام این فعالیت‌ها درمحوطه محصوری انجام می‌شد وحتی کارگران فنی دائمی استودیو ازآنچه پشت درهای قفل شده کارگاه اوبراین می‌گذشت ، بی‌خبر بودند .

سرانجام در ۱۹۲۳ فیلمبرداری اصلی **دنیای ازدست رفته** شروع شد . «مارسل دلگادو» پس‌ازنزدیك به‌یکسال ونیم آزمایش وفعالیت حدود پنجاه پیکره ازحیوانات ماقبل تاریخ ساخته بود . «اوبراین» سیم پیچ‌ها و استخوان‌بندی فولادی پیکره‌ها را می‌ساخت ولی کار اصلی خلق پیکره‌ها توسط «دلگادو» انجام می‌شدکه دراین کار ازنقاشی‌های عالی «چارلز آر . نایت» درموزه تاریخ طبیعی نیویورك استفاده‌های زیادی کرد. «دلگادو» استخوان‌بندی‌های فلزی را با اسفنج قرمز پر می‌کرد وروی آن یك لایه لاستیك بعنوان پوست می‌کشید . بسیاری ازمخلوقات دلگادو مجهز به دستگاه تنفسی بودند که ازیك توئی توپ فوتبال تشکیل می‌شد . هنگام فیلمبرداری هریك ازکادرها توئی لاستیکی کمی بیشتر باد شده یا کمی ازهوا خالی می‌شد وبدین ترتیب توهم عمل تنفس بوجود می‌آمد . بعد ازهرروز فیلمبرداری دلگادو مجبور می‌شد شبها تا دیروقت بنشیند وقسمت‌های فرسوده شده استخوان‌بندی‌ها را تعمیر کند .

دراین احوال «رالف هامراس» سرگرم تهیه زمینه صحنه‌ها ودکورها بود . وقتی یك صحنه با دکوراسیون لازم تهیه می‌شد به‌کارگاه اوبراین منتقل می‌شد . کارگاه «اوبراین» ازهرطرف محصور بود تا کسی مزاحم کار اوکه مستلزم تمرکز قوای ذهنی زیاد برای بیادداشتن حرکات پیکره‌های مختلف یك صحنه بود ، نشود . وقتی «اوبراین» کارش را شروع می‌کرد هیچکس مزاحم او نمی‌شد . او بین مخلوقات خود حرکت می‌کرد ، اندام آنها را برای فیلمبرداری آماده می‌کرد ویك‌کادر فیلم نور می‌داد ودوباره پیکره‌ها را مختصر تغییر می‌داد ویك‌کادر دیگر فیلم برمی‌داشت . تنهائی او فقط وقتی شکسته می‌شدکه تعداد پیکره‌های حاضر دریك صحنه خیلی زیاد بود وخود او یکی ازهمکارانش را برای کمك فرا می‌خواند .

قسمت‌هائی ازعدسی دوربین فیلمبرداری – معمولاً درقسمت پائین یا یکی ازگوشه‌ها – پوشانده می‌شدکه بعد صحنه‌های فیلمبرداری شده ازهنرپیشگان واقعی در آن چاپ شود . دربیشتر اینگونه صحنه‌ها بازی وحرکت هنرپیشه‌ها بسیار محدود بود وآنها اغلب فقط تماشاگر بیحرکت صحنه‌های جنگ حیوانات ماقبل تاریخ بودند.

درفیلم‌های ۳۵ میلی‌متری هرفوت فیلم ۱۶ کادر دارد و **دنیای ازدست رفته** برای نمایش ۱۶ کادر درثانیه آماده شد . بنابراین اوبراین می‌بایست برای تهیه یك دقیقه فیلم به پیکره‌ها ۹۶۰ بار حرکت دهد . پس از



وفیلم برای نمایش عمومی آماده شد .

داستان **دنیای ازدست رفته** شرح مسافرت **پروفسور چالنجر** به قلب جنگلهای آمریکای جنوبی درجستجوی دوست وهمکارش « می‌پل وایت » است‌که از او تنها یادداشت‌هائی درمورد امکان وجود حیوانات ماقبل‌تاریخ درفلاتی درجنگلهای آمریکای جنوبی باقی‌مانده است . **پروفسور چالنجر** وهمراهانش به فلات موردنظر می‌رسند ودرپای آن چادر برپا می‌کنند . یك خزنده بالدار ماقبل تاریخ ازفاصله دور دیده می‌شود وگروه اکتشافی متقاعد می‌گردندکه فرضیه **پروفسور وایت** درست بوده است . آنها ازقله‌کوهی بالا می‌روند وازروی تنه یك درخت شکسته عبور می‌کنند وبه فلات می‌رسند . درآنجا آنها با منظره حیات روی زمین آنچنان‌که میلیون‌ها سال پیش بوده است ، روبرو می‌گردند . آنها همچنین بقایای اسکلت می‌پل وایت را پیدا می‌کنند . یك آتشفشان شروع به فعالیت می‌کند وحیوانات غول‌آسای ماقبل تاریخی رم می‌کنند . گروه پروفسور چالنجر موفق‌می‌شود ازفلات خارج شود ویك جانور خزنده راکه دریك مرداب‌گیر افتاده است نجات دهد و با خود به لندن بیاورد . دراسکله جانور ماقبل تاریخ خودرا از بند می‌رهاند ودرخیابان‌های شهر براه می‌افتد وخرابی و وحشت بپا می‌کند ولی سرانجام وارد رودخانه تایمز می‌شود ودردریا ناپدید می‌گردد .

به فاصله‌کوتاهی پس ازساختن **دنیای ازدست رفته** «اوبراین» و «هامراس» کارهای مقدماتی برای ساختن فیلمی بنام **آتلانتیس** براساس موفقیت و با موضوعاتی مشابه فیلم قبلی را شروع‌کردند . آنها طرح‌های زیادی ساختند ومذاکرات زیادی با مسئولان استودیو بعمل آوردند . اما پس‌ازچند ماه‌کار روی طرح فیلم **آتلانتیس** استودیوهای‌کمپانی فرست ناشنال ازنیویورك به‌کالیفرنیا منتقل شد وتعداد زیادی ازکارکنان استودیوها ازجمله هامراس به‌کالیفرنیـــا اعزام شدند ولی اوبراین در نیویورك باقی ماند .

وقتی اوبراین پس ازیکسال سرانجام به‌کالیفرنیا منتقل شد ، فکرساختن فیلمی ازروی رمان **فرانگشتاین** نوشته «ماری شلی» را به استودیو پیشنهادکرد . نظر اوبراین این بودکه دربعضی ازصحنه‌هاکه فرانگشتاین کارهائی انجام می‌دادکه ازعهده هیچ انسانی برنمی‌آمد ، پیکره‌کوچکی از او بسازد واین صحنه‌ها را بروش فیلمبرداری‌کادر به کادر وحرکت دادن تدریجی پیکره بسازد . مسئولان استودیو بالاخره با طرح «اوبراین» موافقت‌کردند و او و «هامراس» اواخر سال ۱۹۲۸ کارهای مقدماتی برای فیلمبرداری را شروع‌کردند . ولی پس ازچند ماه کار این طرح هم بکنارگذاشته شد . سال بعد فرست ناشنال درکمپانی برادران وارنر ادغام گردید . «هامراس» به استخدام برادران وارنر درآمد ولی « اوبراین » تصمیم گرفت به‌کمپانی « رادیوکیت اورفیوم » RKO برود .

در ۱۹۳۰ اوبراین رابطه‌اش را با «هی‌زل» قطع کرد . رابطه «اوبراین» با همسرش بتدریج روبوخامت نهاده بود . «اوبراین» مغرور ازموفقیت‌های‌کاری‌ومالی بیشتر اوقاتش را خارج ازخانـــه به مشروب‌خواری وقماربازی می‌گذراند وازطرف دیگر همسرش ازگذشته پرتوقع‌تر شده بود . سرانجام آنها ازهم جدا شدند و «هی‌زل» سرپرستی بچه‌ها را بعهده‌گرفت .

در RKO «اوبراین» بلافاصله کار تهیه فیلم دیگری درروال **دنیای ازدست رفته** را شروع‌کرد . فیلم جدید **آفرینش** نام داشت وشرح ماجراهای سرنشینان یك کشتی غرق شده است‌که موفق می‌شوند خودشان را بـــه جزیره‌ای نزدیك سواحل آمریکای جنوبی برسانند ودر



«اوبراین» با همکاری «مارسل دلگادو» که همراه او بــه RKO آمده بود یکسال وقت صرف تهیه پیکره‌های حیوانات وساختن دکوراسیون صحنه‌هاکردند ویك فیلم آزمایشی ساختند .

در۱۹۳۰ نطفه‌ای‌که بعدها بصورت«کینگ‌کونگ» تکامل یافت ، درمغز **«مریان سی . کوپر»** جان‌گرفت . «کوپر» زندگی پرماجرائی داشت وتا آن زمان دردنیای فیلم شهرتی‌بهم رسانده بود . او در ۱۹۲۵ بهمراه **«ارنست بی . شودساك»** به ایران رفت ویك فیلم مستند بنام **علف** که شرح زندگی عشایر بختیاری بود ، ساخت . یکسال بعد آندو به سیام رفتند ویك فیلم نیمه مستند بنام چانگ درباره قبایل «لائوس» ساختند . پس ازآن پاراموِنت آنها را به‌سودان فرستادکه صحنه‌هـــای خارجی فیلم **«چهارپر»** را فیلمبرداری‌کنند . این صحنه‌ها می‌بایست بعداً با صحنه‌هائی‌که دراستودیو ازهنرپیشگان‌گرفته شده بود ، تلفیق‌گردد . درسودان «کوپر» به فکر افتاد فیلمی با استفاده ازیك‌گوریل بسازد ووقتی به نیویورك برگشت نظرش‌را با رؤسای استودیوهای نیویورك درمیان‌گذاشت ولی‌کسی حاضر نشد هزینه سنگین فرستادن یك‌گروه برای فیلمبرداری درآفریقا را تقبل‌کند .

درسپتامبر ۱۹۳۱ **«دیوید سلزنیك»** معاون اجرائی کمپانی RKO شد . استودیو درشرف ورشکستگی بود وسلزنیك‌که بعنوان دستیار تهیه‌کننده فیلم **چهارپر** بـا «کوپر» آشنا شده بود ، ازاو خواست طرح‌های‌کمپانی R.K.O ازجمله طرح فیلم **آفرینش** اوبراین را ارزیابی کند .

«اوبراین» حدس زدکه با ارزیابی «کوپر» طرح ساختن آفرینش بکنارگذاشته خواهد شد . ولی او تصمیم گرفت حداکثر استفاده را ازموقعیت بکند . او شنیده بود «کوپر» مایل است فیلمی با استفاده ازیك‌گوریل بسازد . بنابراین او وهمکارش «بایرون‌کراب» یك تابلوی‌نقاشی تهیه‌کردندکه درآن یك زن نیمه برهنه غارنشین ویك مردکاشف مورد حمله یك میمون بسیار بزرگ قــرار گرفته‌اند . اوبراین تابلو را به‌کوپر نشان داد وگفت‌که می‌تواند با حقه‌های سینمائی وروش فیلمبرداری‌کادر به کادر یك میمون بهمان بزرگی وحتی بزرگتر ازآن روی پرده سینما نشان دهد .

پیشنهاد «اوبراین» نظر «کوپر» را جلب‌کرد . او حالا می‌توانست با مهارت « اوبراین » فیلم مورد علاقه‌اش را درآمریکا وبدون تحمل هزینه مسافرت به آفریقا بسازد . «کوپر» برای نوشتن سناریو «ادگار والاس» نویسنده مشهور را بخدمت‌گرفت ولی «والاس» پیش ازآنکه بتواندکار زیادی انجام دهد درگذشت . با اینحال کوپر بنا بملاحظات تجاری نام اورا بعنوان همکار نویسنده درفیلم‌گذاشت .

«کوپر» توانست ضعف اساسی پروژه **آفرینش** را به «سلزنیك» نشان دهد ولی با استفاده ازیك خلاصه داستان وسیاه قلم‌هائی‌که «اوبراین» با همکارانش تهیه کرده بودند ، توانست موافقت اورا برای ساختن فیلم موردنظر خودش بگیرد . بهرحال قرار شد اوبراین وهمکارانش یك حلقه فیلم بطور آزمایشی تهیه‌کنندکه درجلسه هیئت مدیره نشان داده شود .

«ویلیس اوبراین» بعنوان مدیر فنی طرح جدید تعیین شد وتقریباً تمام‌کسانی‌که درساختن «آفرینش» با او همکاری می‌کردند ، برای‌کار روی فیلم جدید انتخاب شدند . «مارسل دلگادو» مسئول ساختن پیکره‌ها و «بایرون‌کراب» و «ماریو لارینگا» مدیران هنری صحنه بودند .

«کوپر» مقدمات تهیه حلقه فیلم آزمایشی رافراهم ساخت . «رابرت آرمسترانگ» ، «فی‌ری» و «بروس

کابوت» بعنوان هنرپیشگان اصلی انتخاب شدند. سکانسی که «کوپر» و «اوبراین» برای فیلم آزمایشی انتخاب کردند، صحنه‌ایست که کینگ‌کونگ ملوانانی را که روی تنه یك درخت شکسته بین دوپرتگاه گیر کرده‌اند بقعر دره پرتاب می‌کند. نمایش حلقه فیلم آزمایشی درجلسه هیئت مدیره بسیار موفقیت‌آمیز بود وپس ازمذاکرات مختصری درباره نحوه شروع داستان، «کوپر» موافقت رؤسای استودیو را برای ساختن **کینگ‌کونگ** بدست آورد.

درمقایسه با تکنیك پیچیده‌ای که درساختن «کینگ کونگ» بکار رفت، روش انقلابی اوبراین درساختن **دنیای ازدست رفته**، بسیار ساده وابتدائی می‌نمود. در **دنیای ازدست رفته** صحنه‌هائی که هنرپیشه‌های واقعی می‌بایست با پیکره‌هائی که کادر به کادر بدست خالقین خود بحرکت درمی‌آمدند، ظاهر شوند، نقش هنرپیشه بسیار ساده ومنحصر به این بودکه درگوشه‌ای بایستد وتماشاگر صحنه‌هائی اززندگی حیوانات ماقبل تاریخ باشند. حال آنکه در**کینگ‌کونگ** هنرپیشه‌ها مستقیماً درماجرا شرکت داشتند واغلب لازم بودکه درتماس با پیکره‌های حیوانات باشند.

«اوبراین» طرح اساسی استخوان‌بندی‌های فلزی را می‌ساخت و «مارسل دلگادو» با تکنیکی که نسبت به روش ساختن پیکره‌های فیلم‌های قبلی بسیار پیشرفته بود، آنها را تکمیل می‌کرد. او استخوان‌بندی‌های فلزی را با لاستیك مخصوصی که می‌شد مانند ماهیچه‌های واقعی منقبض ومنبسط کرد، پر می‌کرد وسپس با استفاده ازپنبه به پیکره‌ها شکل نهائی را می‌داد وروی آن یك لایه پوست می‌کشید. «دلگادو» یك سروتنه ویکی از پنجه‌های کینگ‌کونگ دراندازه‌ای که کینگ‌کونگ روی پرده درمقایسه با انسان‌ها دارد ساخت. چنگال‌های یك «پترانودون» نیزکه دریك صحنه «فی‌ری» را می‌رباید باید دراندازه بزرگ ساخته می‌شد. سروتنه «کینگ – کونگ» چنان بزرگ بودکه برای پوشاندن آن ازپوست چهل‌خرس استفاده شد وشش‌مرد درداخل‌آن باکنترل‌های مکانیکی حرکات اورا تنظیم می‌کردند.

برای تلفیق قابل قبول حرکات پیکره‌ها وحرکات هنرپیشه‌ها، دلگادو چند پیکره‌کوچك انسان ساخت. مثل‌صحنه‌ای که کینگ‌کونگ «فی‌ری» را باخود می‌برد، چیزی که دردست‌اوست فقط پیکره کوچکی‌مشابه«فی‌ری» است‌که به‌آن حرکاتی شبیه تقلای یك انسان داده شده است. این صحنه با صحنه‌هائی که هنرپیشه واقعی دردست بزرگ کینگ‌کونگ ظاهر می‌شود، مونتاژ می‌شد ونتیجه برای ایجاد توهم‌گرفتارشدن یك انسان زنده درچنگال یك میمون غول‌آسا کافی بود.

ازآنجاکه فیلم نهائی گاهی می‌بایست ازتلفیق سه وحتی چهار نوار فیلم مختلف بدست آید، لازم بودکه تمام زوایا وفواصل دوربین ازقبل با تمام جزئیات صحنه تعیین شود. برای اینکار «کراب» و «لارینگا» برای هرصحنه طرح‌های سیاه قلم متعدد تهیه‌کردنــد وفیلمبرداری صحنه‌ها دقیقاً به پیروی ازطرح‌های مزبور انجام می‌شد. بهرحال لازم بودکــه پیش از شروع فیلمبرداری اصلی، مقداری فیلم آزمایشی‌گرفته شود وفیلمبرداری اصلی گاهی پس از چندبار فیلم‌برداری آزمایشی‌واصلاح صحنه انجام می‌شد. رویهمرفته ۲۳۸۰۰۰ فوت فیلم برداشته شدکه فقط نزدیك به ۱۰۰۰۰ فوت درنسخه نهائی بکار رفت وکار فیلمبرداری‌گذشته از ماههای زیادی‌که صِرف تهیه مقدمات‌کار شده بود، پنجاه وپنج هفته طول‌کشید.

داستان «کینگ‌کونگ» – که‌کمترکسی دردنیای متمدن با آن ناآشناست – ماجرای تهیه‌کننده فیلمی است که برای فیلمبرداری به جزیره‌ای که‌گفته می‌شود مسکن یك میمون غول‌آساست می‌رود. درجزیره میمون‌غول‌آسا که‌کینگ‌کونگ نام دارد به هنــرپیشه اول زن گروه فیلمبرداری دل می‌بندد و اورا با خود به جنگلی که محل اقامت جانوران ماقبل تاریخ است، می‌برد. پس از ماجراهای فراوان هنرپیشه زن توسط هنرپیشه اول مرد نجات می‌یابد وکینگ‌کونگ رام شده وبه نیویورك برده می‌شود. درنیویورك تهیه‌کننده فیلم تصمیم می‌گیرد کینگ‌کونگ را بعنوان هشتمین اعجوبه دنیا بنمایش بگذارد ولی کینگ‌کونگ‌دراولین شب نمایش‌فرارمی‌کند ودرحالیکه هنرپیشه زن را درپنجه‌های بزرگ خودگرفته است به بالای ساختمان امپایر استیت می‌رود وتوسط هواپیماهای شکاری‌کشته می‌شود.

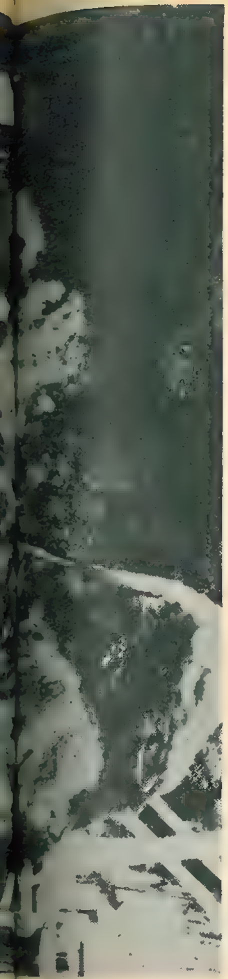
کارگردانی‌فیلم را «مریان‌سی. کوپر» و «ارنست شودساك» مشترکاً بعهده داشتند ولی هرکدام با واحد فیلمبرداری جداگانه‌ای کار می‌کردند. کوپر نظارت برفیلمبرداری درهولیوود را بعهده داشت و شودساك عهده‌دارکارهای مربوط به فیلمبرداری صحنه‌هائی‌که در نیویورك اتفاق می‌افتاد بود. **کینگ‌کونگ** بــرای اولین‌بار در ۲٤ مارس ۱۹۳۳ درتئاتر چینی «گراومن» بنمایش‌گذارده شد و با موفقیت زیاد روبروگردید. ازآن زمان تاکنون این فیلم بدفعات زیاد بنمایش عمومی درآمد ودرآمد حاصله ازآن چندین ده برابر هزینه تولید آن (۶۵۰٫۰۰۰ دلار) بوده است.

موفقیت‌تجارتی **کینگ‌کونگ**«کوپر» و«شودساك» را به فکر انداخت با استفاده ازبازارگرم، فیلمی بعنوان دنباله **کینگ‌کونگ** بسازند. فیلم جدید با نام **پسر کینگ کونگ** ظرف نه ماه و با تقریباً یك سوم هزینه فیلم قبلی ساخته شد. مخلوقات ماقبل تاریخ این فیلم نیز توسط «مارسل دلگادو» ساخته شد ودربرخی موارد نیز از نوارهائی که برای **کینگ‌کونگ** برداشته شده ولی درنسخه نهائی گنجانده نشده بود، استفاده شد. **پسر کینگ‌کونگ** فاقد اصالتی بودکه درفیلم قبلی بچشم می‌خورد وفیلم بیشتر به ماجراهای خنده‌آوری‌که بچه «کینگ‌کونگ» بوجود می‌آورد، می‌پرداخت. بهمین جهت موفقیت تجارتی این فیلم دیرپا نبود.

طی مدتی‌کــه **پسر کینگ‌کونگ** ساخته می‌شد در زندگی داخلی اوبراین حوادث ناگوار زیادی روی داد. «هی‌زل اوبراین» مبتلا به سل وسرطان وناگزیر از استفاده ازمواد مخدرگردید. پسر بزرگ «اوبراین» به سل چشم مبتلا شد ودرنتیجه ابتدا یك چشم وپس از مدتی هردو چشم را ازدست داد. درهفتم اکتبر ۱۹۳۳ «هی‌زل اوبراین» دریك حالت افسردگی شدید ناشی از استفاده زیاد ازمواد مخدر دوفرزند خودرا با گلوله به قتل رساند وسپس بطرف خودش شلیك‌کرد. دوپسر



صحنه‌ای ازهشتمین عجائب دنیا









مقیاسی از سروسینه ماکت کینگ‌کنگ دراستودیو ـ صحنه‌ای ازفیلم کینگ‌کنگ تهیه شده درسال ۱۹۳۳ ـ عکس آخر صحنه‌ای ازماکت کینگ‌کنگ برای فیلمبرداری

بلافاصله درگذشتند ولی «هی‌زل» به بیمارستان برده شد وتا حدودی بهبودی خودرا بازیافت . او به اتهام جنایت ازطرف دادستان موردتعقیب قرار گرفت ومحاکمه به‌وقتی که او سلامت کامل خودرا بازیابد بتعویق افتاد . ولی «هی‌زل اوبراین» هیچگاه بیمارستان را ترك نکرد ودر نوامبر ۱۹۳٤ درگذشت . با مرگ «هی‌زل» پاره‌ای از زندگی‌اوبراین‌که او مدتها کوشش‌داشت پشت سربگذارد، پایان یافت . چند روز پس‌ازمرگ «هی‌زل» ، «اوبراین» با «دارلین پره‌نت» که ازمدتها پیش با او آشنا شده بود ، ازدواج‌کرد وپس ازیك ماه عسل‌کوتاه درمناطق روستائی مکزیك به لوس‌آنجلس برگشت‌که‌کار نظارت به تولید فیلم جدیدکوپر بنام **آخرین روزهای پمپئی** را بعهده بگیرد .

در **آخرین روزهای پمپئی** ازتکنیك فیلمبرداری کادر به‌کادر ازاشیائی‌که بدست انسان بحرکت درمی‌آید استفاده نشد ونقش مهم «اوبراین» درتنظیم صحنه‌های آتشفشانی‌کوه وزو و زلزله و درهم ریختن ساختمانها ازجمله معبد ژوپیتر بود . صحنه فروریختن ستون‌ها ودیوارهای معبد ترکیبی‌ازچندین نما بودکه باسرعت‌های متفاوت فیلمبرداری شد . کوه وزو وهمچنین منظره شهر وزو روی یك شیشه نقاشی شد . صحنه بیرون آمدن دود وآتش ازدهانه‌کوه وهمچنین صحنه آتش گرفتن کشتی‌ها دربندر وفرار مردم هریك جداگانه فیلمبرداری شد . معبد ژوپیتر درمقیاسی‌کوچك ولی بگفته منابع با اطلاع کاملاً مشابه ساختمان اصلی ساخته شد ودرفاصله بین منظره بندر ومنظره‌کوه قرار داده شد .

ستون‌ها ودیوارهای معبد با سیم‌هـا و میله‌هائی نگهداری می‌شدکه می‌بایست یك به یك درفواصل زمانی معین بیرون‌کشیده شود تا معبد درهم فرو بریزد . معبد ژوپیتر با هزینه چند هزار دلار ساخته شده بود واگر درحین اولین فیلمبرداری اشتباهی رخ می‌داد زحمات چندین هفته افراد زیادی‌که معبد را ساخته و زوایای دوربین را تنظیم‌کرده بودند ، بهدر می‌رفت .

بیست‌وچهار تکنیسین مأمورگردیدند میله‌هـای نگهدارنده معبد را درلحظه‌های مناسب وطبق برنامه قبلی بیرون بیاورند . هنگام فیلمبرداری این صحنه سرعت فیلمبرداری افزایش داده شد تا بدین ترتیب فرو ریختن معبد با طمأنینه‌ای‌که نشان‌دهنده وزن وتوده عظیم باشد ، بنظر آید . پس ازفیلمبرداری آزمایشی (البته بی‌آنکه معبد خراب شود) فیلمبرداری اصلی با چهار دوربین شروع شد ، کوه وزو آتشفشانی را آغازکرد ، زمین به لرزه درآمد ومعبد ژوپیتر بدون « اشتباه » درهم فروریخت .

مأموریت بعدی اوبراین‌کارروی‌فیلم **دزدان دریائی رقصنده** یکی اززیباترین فیلم‌های رنگی اولیه بطریقه تکنی‌کالر بود . تنها صحنه‌ای ازاین فیلم‌که اوبراین درساختن متن آن دست داشت ، صحنه‌ای است‌که‌کشتی دزدان دریائی دراسکله لنگر انداخته است . برای این صحنه «اوبراین» منظره‌کشتی را روی یك شیشه نقاشی کرد وآن را روی پایه‌ای‌که به‌آرامی نوسان می‌کرد سوار کرد . روی یك شیشه دیگرکه درقسمت مرکزی قرار داشت وبوسیله یك جرثقیل دستی ازیك سو به سوئی دیگر کشیده می‌شد یك قایق‌کوچك نقاشی شد . منظره امواج آب دریا روی شیشه سوم‌که درجلوی صحنه قرار داشت ، تابانده شد ؛ تلفیق این تصاویر برای زنده‌کردن منظره اسکله بسیار موفقیت‌آمیز بود .

«اوبراین» پس از دوسال‌کناره‌گیری ازکارهای سینمائی ، دراوایل ۱۹۳۸ کارهای مقدماتی ساختن فیلم جدیدی برای «کوپر» را شروع‌کرد . داستان فیلم جدید (**عقاب‌های جنگی**) ماجرای سفر پروفسور هیرام‌کاب ویك خلبان بنام جیمی ماتیوز به نقطه‌ای درقطب شمال وبرخورد آنهاست با قومی از وایکینگ‌هاکه ازعقاب‌های غول‌آسای ماقبل تاریخ برای سواری ورفت‌وآمد استفاده می‌کنند . متأسفانه پروژه این فیلم پس‌ازیکسال‌کار وتهیه یك حلقه فیلم آزمایشی بعلت شروع جنگ جهانی دوم وپیوستن «کوپر» به ارتش به‌کنارگذاشته شد .

پروژه بعدی «اوبراین» نیز بهمین سرنوشت دچار شد . اوایل سال ۱۹٤۱ کارهای مقدماتی روی داستانی

بنام **گوانگی** نوشته «هارولد لامب» شروع شد . موضوع داستان کشف یک گله اسب کوتوله به بلندی دوپا درنقطه دورافتاده‌ای از گراند کانیون است . چند نفر سوارکار حرفه‌ای تصمیم می‌گیرند این اسب‌ها را اسیر کنند وبه نمایش بگذارند . برای این فیلم اوبراین طرح‌های سیاه قلم زیاد و چند تابلوی رنگ و روغن تهیه کرد و «مارسل دلگادو» پیکره‌های حیوانات را ساخت . پروژه این فیلم بعلت تغییرات زیادی که درکادرمدیریت استودیو ایجادگردید ، بکنارگذاشته شد[۲].

به فاصله کوتاهی پس ازپایان جنگ دوم جهانی کوپر وشودساك با کمك جان‌فورد مقدمات ساختن فیلم **آقای جوزف یانگ ازآفریقا** را برای کمپانی آرگوسی پیکچرز که این سه نفر در ۱۹۳۷ بنیان نهاده بودند ، آغاز کردند.

آقای جوزف یانگ ازآفریقا داستان یك گوریل عظیم‌الجثه بنام جو است که توسط یك دختر جوان بنام جیل‌یانگ تربیت شده‌است . ماکس اوهارا یك تهیه‌کننده برنامه‌های نمایشی همراه عده‌ای سوارکار برای صید حیوانات وحشی وبه نمایش‌گذاردن آنها دریك کلوپ شبانه به‌آفریقا می‌آیند وپس ازدیدن جو ، دختر جوان را متقاعد می‌سازند گوریلش را برای نمایش به هولیوود ببرد . درکلوب شبانه گوریل تحت تأثیر رفتار تماشاچیان عصبانی می‌شود وهمه چیزکافه را درهم می‌ریزد ووقتیکه پلیس تصمیم می‌گیرد جو را نابودکند ، جیل و اوهارا سعی می‌کنند اورا با کامیون به‌کشتی برسانند وازکشور خارج کنند . درسرراهشان به یك یتیم‌خانه که طعمه حریق شده است می‌رسند ودرآنجا گوریل با بخطر انداختن جانش یك کودك را ازکام آتش می‌رهاند وبدین ترتیب ازطرف پلیس بخشوده می‌گردد .

کمی پیش ازآنکه فیلم برای نمایش عمومی حاضر شود ، عنوان آن به **جویانگ کبیر** تغییر داده شد . مانند سایر فیلم‌هائی که «کوپر» و «شودساك» می‌ساختند «اوبراین» و «دلگادو» مسئول تهیه پیکره‌ها وانجام تروکاژهای فیلم «جویانگ کبیر» بودند . صحنه‌ای که « جو » کلوب شبانه را درهم می‌ریزد ویك شیر زنده را بوسط سالن‌کلوب پرتاب می‌کند یکی ازمشکل‌ترین صحنه‌های فیلم بود . دراین صحنه لازم بود فیلمبرداری ازحرکات مصنوعی پیکره « جو » بهمراه پیکره کوچك شیر گرفته می‌شد، با نمائی که ازپرتاب شدن یك شیرواقعی گرفته می‌شد ، تطبیق داده شود . در ۱۹۵۰ «ویلیس اوبراین» جایزه اسکار بهترین تروکاژ سینمائی رابخاطر کارش در **جویانگ کبیر** بدست آورد . ولی این فیلم علی‌رغم موفقیت تجارتی نسبی آن هیچوقت نتوانست هزینه گزافی راکه صرف تهیه آن شده بود ، بدست آورد. وقتی یکسال بعد کار فیلم‌کردن **جانورکوهستان توخالی** شروع شد، «اوبراین» را حتی بداخل استودیو راه ندادند .

سال بعد در ۱۹۵۶ «اوبراین» ساختن قسمت اول ازفیلم **دنیای حیوانات** راکه کوششی برای نشان‌دادن تکامل زندگی روی زمین‌بود ، بعهده گرفت . «اوبراین» برای این فیلم فقط طرح پیکره‌های حیوانات ماقبل تاریخ را تهیه‌کرد . کار عملی ساختن پیکره‌ها توسط تکنیسین‌های استودیو وفیلمبرداری‌کادر به کادر توسط « اوبراین » پیش ازگرفتن اسکار ، کار روی فیلم دیگری بنام **دره مه‌آلود** را شروع‌کرده بود . این فیلم قراربود رنگی وبراساس‌داستانی‌که «ویلیس» و «دارلین اوبراین» در ۱۹۴۴ بنام «امیلیو وگولوزو» نوشته بودند درمکزیك و با استفاده ازهنرپیشگان محلی ساخته شود . در ۱۹۵۰ امتیاز داستان «امیلیو وگولوزو» به «برادران ناسور» فروخته شد وآنها «اوبراین» را برای سرپرستی کارهای فنی استخدام‌کردند ولی پس‌ازمدتی ازساختن این فیلم منصرف شدند[۳].

در ۱۹۵۲ «اوبراین» برای‌کار روی فیلم **این‌است سینه راما** دوباره به استخدام «کوپر» درآمد . درحقیقت «اوبراین» کارزیادی روی‌این‌فیلم انجام نداد و«کوپر» بیشتر به این خاطر نام «اوبراین» را درلیست حقوق‌بگیران استودیوگذاشت‌که درمورد امکان دوباره سازی **کینگ‌کونگ** روی پرده سینه راما تحقق بخشد . مقدمات اینکار تا حدود زیادی فراهم گردید ولی تکنیسینی‌که می‌بایست موتور مخصوص فیلمبرداری‌کادر به‌کادر با سیستم سه دوربینی را بسازد ، ناگهان بعلت سکته قلبی درگذشت و با مرگ او پروژه ساختن **کینگ‌کونگ** بطریقه سینه راما برای همیشه بکنارگذاشته شد .

پس ازاین عدم توفیق «اوبراین» یك سری داستان کوتاه برای فیلم‌های تلویزیونی نوشت‌که می‌بایست با استفاده ازبازیگران خردسال ساخته شود . او حتی مقدار زیادی طرح‌های سیاه‌قلم برای سکانس‌بندی این فیلم‌ها تهیه‌کرد ولی نتوانست تهیه‌کننده‌ای برای ساختن آنها پیداکند .

در ۱۹۵۵ «اوبراین» داستانی بنام **جانورکوهستان توخالی** نوشت‌که «برادران ناسور» آن‌را به قیمت ارزان از او خریدند وقول دادند موقع ساختن فیلم ، انجام تروکاژهای سینمائی را به او واگذارکنند . با اینحال «ری هاری هاوزن» درمدت شش هفته انجام شد .

اواخر همان سال «اوبراین» برای سرپرستی تروکاژهای فیلم **عقرب سیاه** انتخاب شد . داستان این فیلم مطابق فرمولی‌که اوبراین برای اولین‌بار در **دنیای ازدست رفته** بکار برد نوشته شده بود . یك آتشفشان خاموش درمکزیك فعالیت ازسر می‌گیرد واز دهانه آن علاوه بردود وآتش تعداد زیادی عقرب‌های غول‌آسا بیرون می‌آیند ودهات اطراف‌کوه را ویران می‌کنند وپس از جنگی‌که بین خودشان درمی‌گیرد ، تنها بازمانده شان درمیدان‌گاوبازی توسط آتش‌توپخانه ارتش نابود می‌گردد .

فیلمبرداری کادر به کادر و بحرکت درآوردن پیکره‌ها توسط «پیت پیترسون» انجام شد . حرکات عقرب‌ها سریع فیلمبرداری شدکه به واقعیت نزدیکتر باشد . صحنه‌ای‌که بازیگران دردهانه آتشفشان موردحمله عقرب وجانوران دیگر قرار می‌گیرند بسیار مؤثر ازآب درآمد .

حدود یکسال بعد «اوبراین» کار روی یك فیلم





بالا : ویلیس اوبراین وجایزه اسکارش در ۱۹۵۰
پائین : اوبراین و ژرژ لونگرن روی ماکت یکی از صحنه‌های فیلم جویانگ‌کبیر
بالا صحنه روبرو : صحنه‌ای ازجنگ دینوسورها درفیلم دنیای گمشده
وسط : صحنه‌ای دیگر ازفیلم دنیای گمشده
پائین : طرحهائی برای فیلم جویانگ‌کبیر

---

۲ ـ چندین سال بعد «چارلز اچ . اشنیر» امتیاز این داستان را از R.K.O خرید ودر ۱۹۶۷ شروع به ساختن فیلمی برمبنای آن‌کرد . تروکاژهای این فیلم توسط ری هاری هاوزن یکی ازدستیاران اوبراین انجام شد و با آنکه بسیاری ازطرح‌ها و ایده‌های اوبراین درساختن فیلم بکار رفت ، از او درفیلم نامی برده نشد . این فیلم در ۱۹۶۹ با نام دره گوانگی توسط برادران وارنر پخش شد .

۳ ـ در ۱۹۵٦ برادران‌کینگ فیلمی بنام گاومیش شجاع ساختندکه بی‌شبهه براساس داستان اوبراین ساخته شده بود . این فیلم جایزه بهترین سناریو را ربود .

انگلیسی بنام **بهماث ، غول دریائی** را آغازکرد . این فیلم ماجرای حمله یك جانور دریائی غول‌آساست‌که در جستجوی آب شیرین ازرودخانه تایمز بالا می‌آید ودر شهر لندن خرابی بپا می‌کند وسرانجام بوسیله اژدر یك زیردریائی نابود می‌گردد .

دراین فیلم نیز بحرکت درآوردن پیکره جانور دریائی توسط «پیت پیترسون» و زیرنظر «اوبراین» انجام شد وکیفیت فقیرانه آن بیشترمعلول‌بودجه مختصر فیلم بود تا کار «پیترسون» . مثلاً نمائی‌که خورد شدن یك اتوموبیل زیر پای بهماث را نشان می‌دهد ، سه بار وبعنوان سه واقعه متفاوت درفیلم بکاررفت .

در ۱۹۶۰ فوکس قرن بیستم «اوبراین» را برای نظارت فنی برساختن یك فیلم رنگی براساس داستان فیلم **دنیای ازدست رفته** استخدام‌کرد . «اوبراین» ازفکر دوباره ساختن **دنیای ازدست رفته** استقبال‌کرد ولی‌بزودی فهمیدکه اورا فقط بخاطر اسمش استخدام‌کرده‌اند وعملاً هیچ نقشی درکارهای تولیدی ندارد . تهیه‌کنندگان فیلم جدید تصمیم‌گرفتند بجای استفاده ازپیکره‌های مصنوعی که می‌بایست با هزینه زیاد ساخته شود ، ازنهنگ امروزی با اضافه‌کردن بال برپشت آنها استفاده‌کنند واعتراضات «اوبراین» براینکه نهنگ‌ها و «ایگوانا» های امروزی هیچ شباهتی به جانوران ماقبل تاریخ ندارند ، بجائی نرسید .

سال بعد «اوبراین» تصمیم‌گرفت «کینگ‌کونگ» مشهورترین مخلوق خویش را دریك فیلم رنگی به پرده سینما بازگرداند. درفیلم جدید قراربود «کینگ‌کونگ» با مخلوق عظیم‌الجثه‌ای کـه یکی از نواده‌های دکتر فرانگشتین می‌سازد ، روبرو شود وستیز بین این دو موجود افسانه‌ای به‌نابودی هردو منجرگردد . «اوبراین» طرح‌های سیاه قلم و ایده‌هایش را دراختیار **R.K.O** قرار داد وجان‌بك یکی ازتهیه‌کنندگان این‌کمپانی پس ازآنکه نتوانست درآمریکا سرمایه‌گذاری برای ساختن این فیلم پیداکند ، یکسال بعد دراستودیوی «توهو» درتوکیو بدون اطلاع «اوبراین» داستان اورا بصورت فیلم درآورد . درفیلم جدیدکه **کینگ‌کونگ دربرابر گودزیلا** نام داشت ، نقش کینگ‌کونگ را یك انسان درلباس میمون و با حرکات مسخره‌ای ایفا می‌کرد . «اوبراین» ازاین رفتار نامنصفانه بشدت رنجید .

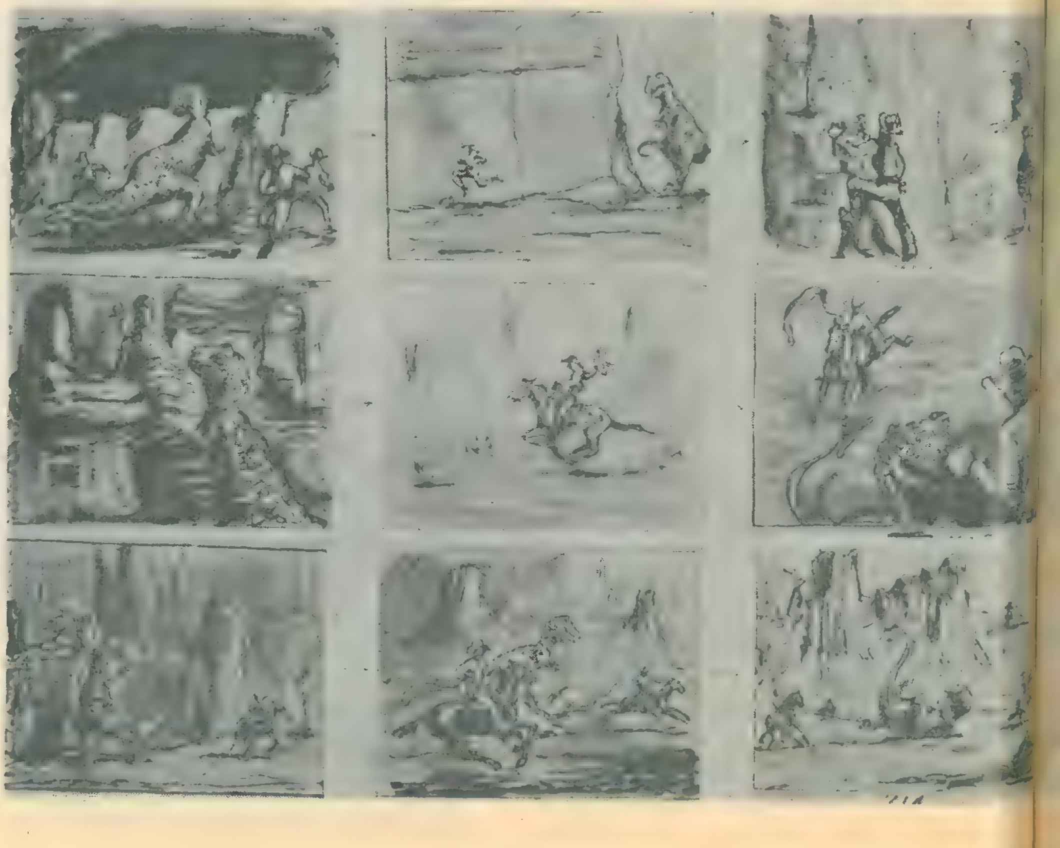
آخرین فعالیت سینمائی «اوبراین» نظارت بـر تروکاژهای فیلم **دنیای دیوانه ، دیوانه ، دیوانه ، دیوانه** «استانلی کرامر» بود . قراربود صحنه سقوط چند بازیگر ازنردبان آتش‌نشانی با استفاده ازپیکره‌های‌انسانی ساخته شود و «مارسل دلگادو» برای ساختن پیکره‌ها استخدام شد . کرامر می‌خواست‌که دلگادو فقط یك پیکره بسازد وبقیه را ازروی آن‌کپیه‌کند . اما «دلگادو» اعتراض داشت‌که هیکل «میکی‌رونی» هیچ شباهتی به‌هیکل «جاناتان وینترز» ندارد وساختن یك پیکره برای همه سبب می‌گرددکه تمام صحنه تصنعی بنظر آید . او سرانجام **توانست حرف خودش را پیش ببرد وبرای هریك از** هنرپیشه‌ها سه سری پیکره دراندازه‌های متفاوت ساخت .

رویهمرفته «اوبراین» درساختن دنیای دیوانه . . . . چندان دخالتی نداشت وباردیگر او این حقیقت تلخ را دریافت‌که اورا فقط بخاطرنام وشهرتش‌استخدام‌کرده‌اند.

«اوبراین» درزمان فیلمبرداری **دنیای دیوانه ....** ۷۶ سال ازعمرش می‌گذشت . ناراحتی‌های‌کار وزندگی قوایش را بسرعت بتحلیل می‌برد ولی او خود چندان نگران وضع جسمانی خویش نبود . روز هشتم نوامبر ۱۹۶۲ «ویلیس اوبراین» هنگامیکه درمنزل بتماشای تلویزیون‌نشسته‌بود بسکته قلبی‌درگذشت. بدنش همچنانکه خودش خواسته بود ، سوزانده شد وخاکسترش‌درکلیسای پائیز درلوس‌آنجلس‌گذارده شد . ● **تمام**







حرفها و خبرها

مشخصاتی از جشنواره سوم . . .

سومین جشنواره جهانی فیلم تهران از ۳ تا ۱٤ آذرماه سال ۱۳۵۳ برگزار خواهد شد ؛ به‌این‌ترتیب یکروز به‌مدت جشنواره افزوده شده است . گویا نظرکلی براین‌است که هرسال یك روز به‌این‌رویداد اضافه شود تا سرانجام به‌پانزده روز برسد و دراین‌حد بماند .

جشنواره سوم احتمالاً شامل این برنامه‌ها خواهد بود :

۱ ــ « **مسابقه بین‌المللی** » کــه حداکثر بیست فیلم طویل وبیست فیلم‌کوتاه را که درطی سال مسیحی۱۹۷٤ ساخته شده ودرهیچ جشنواره دیگری شرکت‌نکرده‌اند به‌نمایش خواهدگذارد. دراین دوره کوشش بیشتری بعمل خواهد آمد تا تعداد فیلمهای آسیائی ، افریقائی وآمریکای جنوبی دربرنامه مسابقه بیشتر باشد .

۲ ــ «**جشنواره جشنواره‌ها**» ــ این‌برنامه که بجای قسمت اطلاعات عرضه خواهد شد ، فیلمهای‌برگزیده بلندوکوتاه دیگر جشنواره‌های ۱۹۷٤ را که احیاناً بدریافت جوایزی نائل‌آمده یا مورد تحسین عمومی منتقدان جهان قــرار گرفته‌اند نمایش‌خواهد داد . هدف ازبرگزاری این برنامه آنست که تماشاگران و منتقدان فیلم در ایران بتوانند در مدتی فشرده تمامی آثار طرازاول سینمای جهان‌را که درطی سال مسیحی ۱۹۷٤ عرضه شده مشاهده کنند و در جریان آخرین تمایلات وگرایشهای مختلف سینمائــی در چهارگوشه دنیا قرارگیرند .

۳ ــ « **چشم‌انداز سینما در آسیا** » ــ این برنامه‌که ابعادی مشابه «چشم‌اندازسینمای‌افریقا» خواهد داشت آثار برگزیده‌ئی را ازکشورهای مختلف آسیائی عرضه خواهدکرد .

٤ ــ «**سینمای جدید ایران**» ــ این‌برنامه بیشتر بمنظور آشناکردن سینماگران و منتقدان و روزنامــه‌نگاران غیر ایرانی با کوششهــای باارزش یاجالب سینمائی در ایران اجرا میشود. دراین برنامه احتمالاً ۲۰ فیلم بلند و۲۰ فیلم کوتاه ایرانی نمایش‌داده خواهد شد ودرانتخاب فیلمها ، این هدف موردنظر خواهد بودکه تنوع وگستردگی قابل‌توجه سبك‌ها و مضامین آثار سینمای جدید ایران نمایان‌گردد .

۵ ــ یك برنــامه **رتروسپکتیو** « مرور در آثــار لوئیس بونوئل » (که جداگانــه درباره‌اش گفتگو شده است) هدف از آن ، بگفته مقررات جشنواره «ستایش از کوششهای ارجمند یك هنرمند ، یك‌گروه یا یك سازمان در جهت گسترش امکانات زبان سینمائی ، و یا برای تأکید براهمیت یك دوران، یا یك مکتب، یا یك سبك یا یك نوع‌خاص فیلمسازی درتاریخ سینماست.» .

٦ ــ «**بازارفیلم**» که بمنظور تسهیل‌خرید وفروش ومبادلۀ فیلمها درمناطق مختلف جهان برگزار میشود و هدف ازآن‌کسب اهمیت برای تهران بمثابه یك مرکــز مهم تجارت سینما در آسیاست .

۷ ــ «**برنامه‌های نمایش فیلم مخصوص**» که بمنظور تجلیل از میهمانان ارزنده جشنواره، و یا بخاطر آشناساختن تماشاگران با فیلمهائی‌که دارای ارزش‌اطلاعی یا مستند قابل‌توجهی‌هستند برگزار میشود .

به‌این ترتیب ، بنظر میرسد که جشنواره سوم حتی درمقام مقایسه با جشنواره امسال ابعاد وسیعتر وگسترده‌تری داشته باشد ، چه ازطرفی یکروز به‌آن اضافه شده ، و ازطرف دیگر تعداد نمایشات در هرروز زیادتر خواهد بود .

ازطرف دیگر ، جشنواره امیدوار است‌که علاوه‌براین برنامه‌های اصلی ورسمی ، سازمان‌ها و مجامع و اتحادیه‌های مختلف سینمائی‌درایران نیز با استفاده از موقعیت برگــزاری سومین جشنواره رأساً اقدام به برگزاری برنامه‌هــای مختلف نمایش فیلم‌کنند و از حضور زبده‌ترین شخصیت‌ها و روزنامه‌نگاران سینمائی دراین‌مدت استفاده برند .

به‌این ترتیب ، شاید از حالا بتوان گفت کــه جشنواره سوم یك « حمام فیلم » واقعی خواهد بود .

جشنواره‌ئی درهندوستان ؟

☐ بقرار اطلاع دولت هندوستان طرحی برای تصویب به فدراسیون بین‌المللی مجامــع تهیه‌کنندگان فیلم ارائه داده که بموجب آن در مــاه دسامبر (آذر) ۱۹۷٤ یك جشنواره بین‌المللی سینمائی در دهلی‌نو برگزار خواهد شد . البته این‌خبر بخودی‌خود جای خوشوقتی است ، ولی شنیده میشود که مسئولان این طرح ضمناً از فدراسیون تقاضا کرده‌اند ترتیبی داده شود تا سومین جشنواره تهران بجای ۱۹۷٤ در سال ۱۹۷۵ برگزار شود ، و پس‌از آن نیز دهلی وتهران هرکدام یکسال درمیان جشنواره را برگزارکنند ! !

باحتمال قوی این تقاضا در دستور کار مجمع عمومی سالانه فدراسیون (مارس ۷٤ در پاریس) قرار خواهد گرفت تا دربارۀ آن بحث و اخذ تصمیم شود . طبیعةً مقامات جشنواره تهران در این مجمع موقعیت خود را بسادگی این چنین تشریح خواهندکرد : **مــا از ایجاد جشنواره دهلی‌نو وهرجشنواره دیگری درهریك ازکشورهای آسیائی یا افریقائی استقبال میکنیم، وصنعت سینمای ایران بنوبه خود با علاقه دراین جشنواره‌ها شرکت خواهدکرد . اما جشنواره جهانی فیلم تهران در هرصورت سالانه برگزار خواهد شد . جشنواره تهران باحتمال از حق خود دراعتراض به‌تعیین تاریخ مشابه یا همزمان**

برای جشنواره دهلی نیز صرفنظر خواهدکرد ، ولی طبیعی است که مسئولان هیچ جشنواره جدیدی بصلاح خود نخواهند دید که تاریخ رویدادشان را نزدیك به‌تهران انتخاب کنند



مارتین سکورسز



نمائی ازفیلم «پائین شهر» ساخته : مارتین سکورسز

توفیق‌های «پائین شهر»

☐ فیلم « پائین شهر » Mean Streets که برای اولین‌بار در تهران با شرکت درمسابقه جشنواره دوم در سطح جهانی معرفی شد ، در اینجا موفقیتی بدست نیاورد و منتقدین نیز به‌آن عنایتی نکردند . اما در ایالات متحده ، این فیلم اینك با توفیق بزرگ انتقادی روبرو شده و نشریات معتبری از قبیل نیویورك تایمز، نیوزویك وتایم آن‌را درفهرست بهترین ده فیلم سال ۱۹۷۳ جای داده‌اند . منتقدین آمریکائی معتقدندکه درسال گذشته فقط دو استعداد جوان وتازه درعرصهٔ سینمای این کشورظهورکرده‌اند که عبارتند از مارتین سکورسز کارگردان « پائین شهر » و جورج لوکاس کارگردان «آمریکن گرافیتی» ـــ این‌فیلم‌اخیر درجشنواره سن‌سباستیان معرفی شد و یکی از جوایز اصلی را ربود .

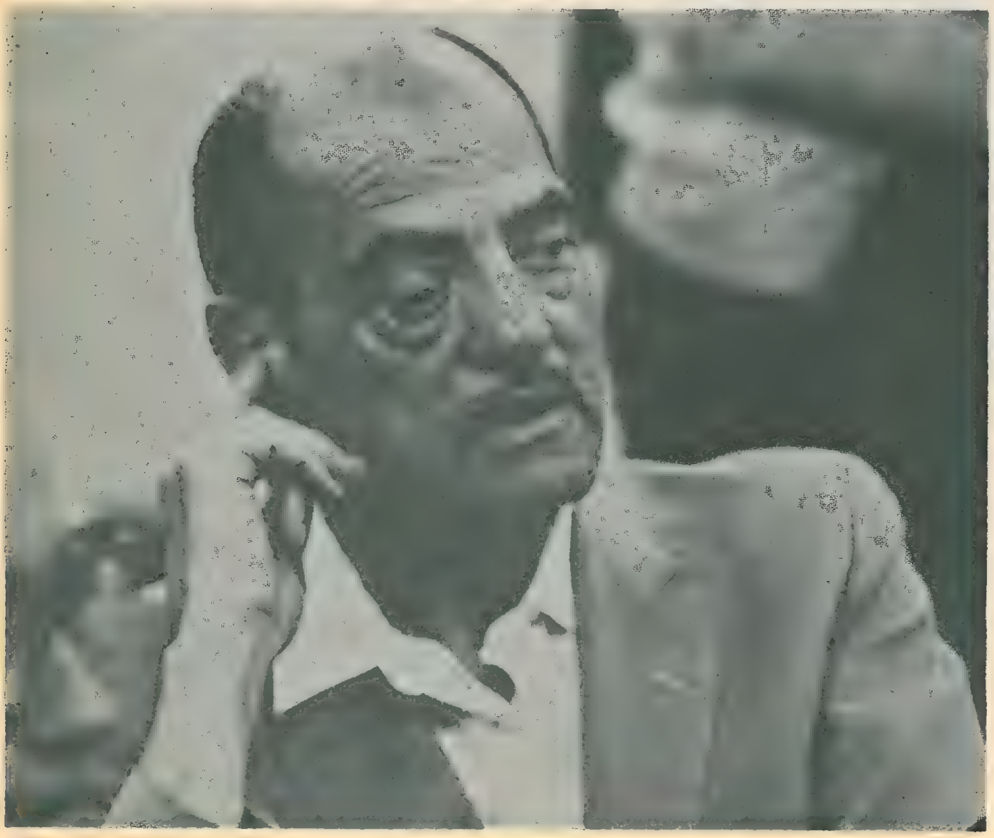
لوئیس بونوئل در سومین جشنواره جهانی فیلم تهران

☐ برنامه رتروسپکتیو «مرور درآثار» جشنواره سوم به «لوئیس بونوئل» اختصاص داده شده است ، هنوز فیلم‌هائی‌که طی این‌برنامه از «بونوئل» به‌نمایش درمی‌آید ، قطعی نشده است . برای اطلاع بیشتر شما از «بونوئل» بیو فیلموگرافی‌اش را در ذیل نقل کرده‌ایم .

لوئیس بونوئل در سال ۱۹۰۰ در شهر «کالاندا» (اسپانیا) بدنیا آمده‌است. خانواده‌اش مشخصات خاص خانواده‌های بورژوآی روستائی زمان خودرا داشت . مادرش زنی مذهبی‌وپدرش یك کاتولیك آزادمنش ولی سخت‌گیر و پابند اصول بود .

لوئیس‌که بزرگترین فرزند پدر و مادرش بود ، تحت شرایط تربیتی دشواری بزرگ شد .

تا شش‌سالگی درخانه وازآن ببعد در مدرسه مذهبی ژزوئیتها در «ساراگوس» تحصیل‌کرد . بونوئل عقیده داردکه این سالها درروحیه او تأثیر فراوان باقی‌گذارده‌است . درشانزده‌سالگی ایمانش‌را ازدست میدهد واین بزرگترین حادثه زندگی اوست . بعداز اتمام تحصیلات متوسطه بدانشگاه مادرید میرود وتحصیلات خودرا در رشته مهندسی وبعد فلسفه و ادبیات دنبال میکند.



درسال ۱۹۲٤ لیسانس خودرا میگیرد. این‌سالها برای او سالهای تشویش و ناراحتی‌های درونی است که سرانجام منجر بظهور استعدادهای‌هنری وی درزمینه تآترمیشود. با«لورکا» و «دالی» روابط دوستانه برقرار میسازد. بعد به‌پاریس میرود. بنظر می‌آیدکه تآتر برای بیان دنیای درون اوکه تحت تأثیر جریانات سور رآلیست است، کافی نیست. سینمای صامت آن زمان بشدت نظرش را جلب میکند. درفیلمهای "Mauprat" (۱۹۲٦) و «سقوط خانه اوشر» دستیار «ژان اپستین» میشود. سال‌بعد نخستین فیلمش‌را بنام «سگ آندالو» کارگردانی میکند. بعد درسال ۱۹۲۹ «عصر طلائی»را باهمکاری سالوادور دالی میسازد.

درمراجعت باسپانیا یك فیلم مستند درباره تنگدستی مردم این سرزمین بنام «زمین بی‌نان» کارگردانی میکند ودرسال ۱۹۳٦ یك فیلم‌مستند سیاسی بنام «اسپانیا ۱۹۳٦» جلوی دوربین می‌برد.

بعداز پایان جنگهای داخلی اسپانیا به آمریکا میرودودرموزهٔ هنرهای‌مدرن نیویورك بکار می‌پردازد. درآنجا آثار بزرگ سینمائی را دریك فرصت چندین ساله مورد مطالعه قرار میدهد ودانش سینمائی خودرا تکمیل میکند. بونوئل‌که حاضر نیست فیلمهای سفارشی دولت اسپانیارا بسازد درسال ۱۹٤٥ به‌مکزیك میرود و دوره تازه‌ای از زندگی خودرا دراین سرزمین آغاز میکند. درطول سالها اقامت درمکزیك اعتبار تازه‌ای بسینمای این کشور می‌بخشد. (معروف‌ترین فیلم بونوئل درمکزیك«فراموش شدگان» نام‌دارد) بونوئل‌بعداز ساختن‌چندفیلم درمکزیك، به‌اسپانیا بازمیگردد ودرسال ۱۹٦۱ «ویریدیانا» را میسازدکه درفستیوال کان موفقیت بسیارکسب میکند ولی نمایش آن در اسپانیا ممنوع میشود. فیلم انتقاد بیرحمانه‌ایست ازنفوذ مذهب کاتولیك در روستاهای اسپانیا. بافیلمهای «فرشته مخرب» و «خاطرات یك مستخدمه» بونوئل بعنوان یك فیلمساز بزرگ‌که کارهایش هیچگاه تازگی خودرا ازدست‌نمیدهد، درسراسر جهان شناخته میشود. درسال ۱۹٦۷ بافیلم «زیبای روز» (بل دو ژور) جایزه شیر طلائی فستیوال ونیزرا بدست میآورد. «راه شیری»را درسال ۱۹٦۸ میسازدکه مورد توجه شدید منتقدان قرار میگیرد. آخرین فیلمش «جذابیت پنهان بورژوآزی» نام دارد که درسال ۱۹۷۲ ساخته شده‌است.

لوئیس بونوئل درفیلمهایش بیشتر به‌جامعه ومذهب توجه دارد. درجامعه بی‌عدالتیهای اجتماعی وفساد طبقه بورژوآ را بشدت مورد انتقاد قرار میدهد وتعصبات مذهبی‌را مانعی‌برای دسترسی بحقایق زندگی میداند.





بالا: بونوئل صحنه‌ای‌را به هنرپیشگان فیلم «راه شیری» توضیح میدهد
راست: بونوئل دلفین سیریگ‌راهدایت می‌کند

فیلم‌های لوئیس بونوئل:

سگ آندالو (۱۹۲۸) عصر طلائی (۱۹۳۰) ــ هیوردها (زمین‌بی‌نان) (۱۹۳۲) ــ اسپانیا (۱۹۳٦) (فیلم مونتاژ) کازینوی بزرگ (۱۹٤۷) ــ خوشگذران بزرگ (۱۹٤۹) ــ فراموش شدگان (۱۹٥۰) ــ سوزانای هرزه (۱۹٥۰) ــ دون کنتن تلخ (۱۹٥۱) ــ پیروژان (۱۹٥۱) ــ سواری‌درآسمان (۱۹٥۱) ــ فریبکار (۱۹٥۲) ــ ماجراهای رابینسون‌کروزو (۱۹٥۲) ــ EL (۱۹٥۲) ــ ارتفاعات‌بادگیر (۱۹٥۳) مرد بیرحم (۱۹٥۳) ــ رودخانه مرگ (۱۹٥٤) ــ زندگی جنایتکارانه آرشی بالد دولاکروز (۱۹٥٥) ــ این نامش سپیده‌دم است (۱۹٥٥) ــ مرگ دراین باغ (۱۹٥٦) ــ نازارن (۱۹٥۸) ــ تب در ال‌پاسو بالا میرود (۱۹٥۹) ــ دخترجوان (۱۹٦۰) ــ ویریدیانا (۱۹٦۱) ــ فرشته مخرب (۱۹٦۲) ــ خاطرات یك‌مستخدمه (۱۹٦٤) ــ سیمون صحرا (۱۹٦٥) زیبای روز (۱۹٦۷) ــ راه شیری (۱۹٦۸) ــ تریستانا (۱۹٦۹) ــ جذابیت پنهان بورژوآزی (۱۹۷۲).

رمو فورلانی ، منتقد سینمائی رادیو لوکزامبورک ، درسرتاسر اروپا شنونده دارد ، و نفوذ کلامش باعث شده که در همه جشنواره‌ها جاه و مقامی برای خودش داشته باشد . او که تاکنون درشانزده دوره جشنواره کان شرکت‌کرده ، اخیراً با تهیه اولین فیلمش درفرانسه درسلك سینماگران نیز ظاهر شد .

مطلب زیر را بقلم رمو فورلانی ما از یکی از بولتن‌های روزانه جشنواره‌سینمائی کان درسال گذشته ترجمه کرده‌ایم . چنین برمیآید که جشنواره‌ها چه هنوز در قنداق باشد و چه کهنه و کهنه‌کار ، و منتقدان چه تازه سال وبی‌تجربه و چه قدیمی وجشنواره‌های متعدد دیده، بهرکجا که روی آسمان همین رنگ است !

مصاحبه‌های مطبوعاتی !

نتوانستم به سالن مصاحبه مطبوعاتی گروشومارکس وارد شوم ـ مشتری زیاد بود .

بحمدالله ، من بحد کافی در باره او میدانم تا بتوانم مجسم کنم که چطور از پس مخاطبینی که در صندلی‌های گرم ونرم سالن ژان کوکتو غنوده‌اند برآمده ـ دیدید که مردم در موقع نمایش «شبی دراپرا» ، چطور می‌چندیدند ؟ خیلی اتفاق نمیافتد که کسی در کاخ فستیوال این‌طور بصراحت تفریح کند .

بهرحال به مصاحبه‌های مطبوعاتی برگردیم . اگر این یکی را از دست دادم ، به چندتای دیگر سری زدم ـ همه این مصاحبه‌ها در یکی دو نکته با هم وجه اشتراك دارند ـ مثلاً اینکه روزنامه‌نگاران با اهمیت دراین جلسات حضور ندارند ، البته حرفه‌ئی‌ها هم نمیآیند ، چون کاری بکار آن فیلم خاصی که قرار است درباره‌اش صحبت شود ندارند . بعد ، همیشه دونوع خاص آدمیزاد دراین جلسات بچشم میخورند : یکی خانم پنجاه ساله ، با موهای صدمرتبه رنگ‌کرده و عینك آلامد ، ودیگری آقای‌غمگین با لباس خاکستری تیره وپول‌اوور سفید ـ این دوتا آدمیزاد ابتدا میگذارند که سئوالهای از نوع «چرا این قضیه مزخرف را فیلم کردید ؟» و «نویسنده رومان اصلی وقتی این اقتباس مسخره را دید چه گفت ؟» و «خجالت نمیکشید که فیلم را اینقدر افتضاح ازآب درآوردید درحالیکه فوردمیتوانست‌آنرا تبدیل به شاهکار کند ؟!» و «چرا اینقدرپول را هدر دادید ؟» مطرح شود . وقتی که همهٔ این سئوالهای خیلی اساسی و فرهنگی مطرح شد و کارگردان بخت‌برگشته قیافه متهمین دادگاه نورمبرگ را بخودش گرفت ، آنوقت خانم پنجاه‌ساله برمیخیزد . با صدای رسا اعلام میکند که اتفاقاً محیطی را که فیلم درآن میگذرد با دقت مطالعه کرده (برحسب اتفاق ، محیط فیلم هرچه میخواهد باشد ، این خانم آنرا همیشه ازنزدیك مطالعه‌کرده)، وواقعاً باید بگوید که کارگردان نبض قضیه را در دست نداشته ، و از نظر روانشناسی و تاریخ ومذهب کار او بکلی خراب است . کارگردان(که بهرحال درست متوجه نشده ، چون خانم پنجاه ساله بقدری سریع حرف میزند که هیچ مترجمی روی کره زمین قادر به ترجمه درست‌و حسابی نیست) بیجهت سعی میکند توضیح‌دهد که قصد نداشته یك کار مستند درباره دختران ماشین‌نویس ، یا غواصان ، یا مدیران‌شرکت‌های تجارتی که ازمرض قلبی رنج می‌برند یایهودیان لهستان عرضه کند ؛ صرفاً خواسته یك قصه عشقی (یا سکسی) بگوید . دراینجاست که خانم پنجاه‌ساله بشدت عصبانی میشود و هرتهمتی را به کارگردان (که دیگر حتی جان ندارد به سیگارش پك بزند) روا میدارد . به اومیگوید که فیلمش توهینی به هوش تماشاگر و به ابتدائی ترین روانشناسی‌هاست . توهین به جوانان هم هست . روی کلمه جوانان بخصوص تأکید میکند . آخر هرچه باشد ، خانم پنجاه ساله خوب میداند که جوان‌ها چه فکر میکنند و چه میخواهند .

غالب اوقات ، «شو» خانم پنجاه‌ساله یك ربع ساعت طول میکشد .

وقتی‌خانم پنجاه‌ساله، بعدازاینکه‌کارگردان را متقاعد میکند که بهتر بود برودسبزی‌فروش شود ، سرجایش می‌نشیند و یکی دو نگاه پیروزی دزدکی هم به چپ و راست میاندازد ، نوبت به‌آقای غمگین پول‌اور پوشیده میرسد که برخیزد ـ او شلوغ‌بازیهای عوام‌فریبانه خانم پنجاه ساله را بکار نمیگیرد . با وجود نگاه نافذش صدائی خفه و ناراحت دارد ، خیلی کوتاه می‌پرسد : «پس ویتنام چه ؟» ویت‌نام ؟ کارگردان ، که فیلم عشقی یا سکسی بسیار زیبائی ساخته ، سئوال را دوباره از مترجمش می‌پرسد . مترجم دوباره ازآقای غمگین‌توضیح میخواهد . آقای غمگین توضیح میدهد : «با این فیلم، خواستید چه چیزی را رسوا کنید ؟»

رسوا کنیم ؟ کارگردان دیگر طاقتش را از دست میدهد . سیگارش را توی جا سیگاری خورد میکند و وقتی میخواهد یکی دیگرروشن کند کبریت را زیر میکروفن میگیرد . آقای غمگین همچنان توضیح میدهد : « با اینهمه چیزهائی که در آسیا اتفاق میافتد ، و در آمریکای جنوبی ، ودرتلویزیون فرانسه ، ودر کارخانه رنو ، و و و . . . .»

به اینجای داستان که میرسیم ، من بلند میشوم و میروم . میروم در پلاژ ، که با دوسه دوست واقعی ، دو سه‌دوستی که بخاطر لیموناد تا دهان باز میکنم میخندند ، واقعاً و صمیمانه و از سر تفریح می‌خندند ، مصاحبه مطبوعاتی روزمره خودم را برگزار کنم .

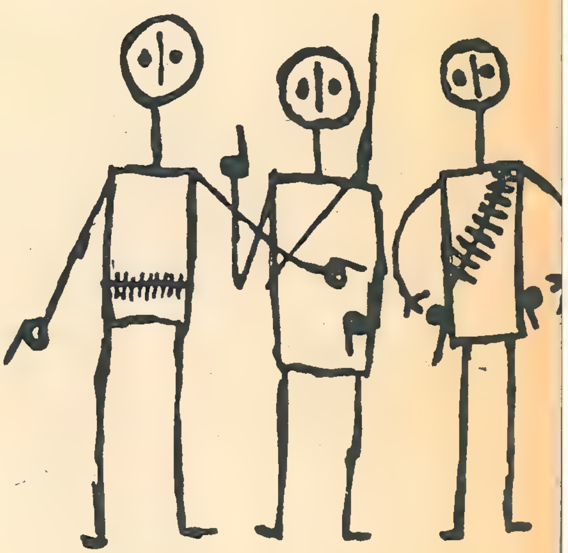
هر مصاحبه مطبوعاتی که با حضورکسانی بغیر دوستان یکرنگ برپا شود احتمالاً خیلی زود تا حد یك «میتینگ» فاسد میشود . خیلی باید مواظب بود !!



راهزنان کوچه دلگشا

* به «بهرام ری‌پور» پیشکش شد

پرویز دوائی (پیام)



جک دلاور صبح خیلی زود ازخواب‌بلند شد ، اول فوراً زیر سرش‌را رسیدگی‌کرد اسلحه هنوز آنجا بود، ازجا برخاست ، به‌سر برکه رفت ومشت آبی به‌صورت زد، امروز روز حادثه بود ، باید خودش‌را آماده می‌کرد وبه «جان» و «جو»هم خبر میداد ، پس سرخودرا به‌آسمان برداشت غریوی بلند سرداد ، این علامت آنها بود ، پیرزنی ازاتاق‌کنار حیاط داد زد :

ـ خناق هفت ساعته ! بیا چائیت‌و زهرمار کن ، آتیش بجون‌گرفته .

لحظه‌ای بعد «جک دلاور» کنار بساط صبحانه نشسته بود، یک لقمه بیشتر نخورد بقیه لقمه‌را پیچید وکنارگذاشت ، بعداً در جنگل با «جان» و «جو» میخورد ، آنها همیشه گرسنه بودند ، وقت‌را نباید تلف می‌کرد ، امروز روز حادثه بود . پیژامه راه‌راه‌گشادرا بالا کشید ، کمربند پدرش‌را روی آن بست وهفت‌تیررا شال کمر زد (پدرش اگر قضیه گمشدن کمر را می‌فهمید پوستش‌را غلفتی می‌کند ، ولی مهم نبود). یک نوار قرمز برپیشانی بست ، پری‌را که بهمان رنگ درآورده بود به‌نوار زد. کمان ودوتا چوبه جگن را که از لای حصیر بیرون کشیده بود برداشت (مادرش اگر بو میبرد حسابی حالش‌را جامیآورد ، ولی مانعی‌نداشت). «جان» و «جو» منتظر بودند ، نمیشد آنهارا زیاد معطل گذاشت .

* * *

در چوبی خانه ، ازحیاط باکف آجرفرش فرسوده‌اش مستقیم به‌جنگل بازمیشد . «جان» کنار درختی تناور منتظر بود ، هرکدام به‌دیدن دیگری ناگهان مثل خروس براق شدند . دستها به‌طرف‌کمر رفت ودریک لحظه دو سلاح بیرون کشیده شد. گلوله‌ها مثل باران ازروی‌دندان‌های بهم‌فشرده شده غریو می‌کشید، درهمین اثناء گاه موسیقی هیجان‌انگیزی‌هم شنیده میشد . «جک» تیری درکمان‌گذاشت وبجانب حریف رهاکرد ولی جوابی ازآنطرف نیامد . «جان» دلاور ازروزی‌که تیر زده بود پس‌گردن مش قنبر آب شاهی ازطرف پدرش توقیف شده بود .

* * *

ـ حمله !

گروه دلاوران‌که اکنون «جو»ی دلیر نیز به‌آنها افزوده شده بود چهار نعل بطرف انتهای‌کوچه آسیاب والی بحرکت درآمد . «جو» بعلت‌کوچکی ، اندکی عقب‌تر می‌تاخت ولی بالاخره خودرا به‌آنها میرسانید .

نزدیک به‌انتهای کوچه اسب‌ها ازحرکت ایستادند ، باید نفس تازه میکردند . آفتاب تازه بالا آمده بود وسرشاخه‌های درختان جنگل را روشن می‌کرد . جنگل کاملاً ساکت وآرام‌بود و هیچ صدائی شنیده نمیشد جز فریاد «آق عبدالله» لبو فروش‌که می‌گفت :

ـ پخته و برشته و داغه ، بیا لبو دارم ، صبحانه .

* * *

امروز روز حمله به‌قلعه جادوگر پیربود . تاآن‌روز این نقشه بعلت اشکالات فراوان عقیم مانده بود ولی حملات جادوگر پیر دلاوران‌را به‌تنگ آورده بود ، باید امروز بالاخره کار اورا یکسره می‌کردند . . .

«جک دلاور» تیررا به‌چله‌کمان‌گذاشت وبه‌دقت سوراخ سیاه بالای سردر بزرگ قلعه‌را نشانه رفت ورهاکرد ، تیر چند متر بالاتر ازسر دیوارگذشت . پس جادوگر بیدار بود وطلسمش هنوزکار می‌کرد .

تیر دوم آماده شده این بار کهنه‌ای نفت آلود برسر تیر نصب‌گردید . «جو» کبریتی بیرون آورد ، کهنه‌را آتش زد وتیر بادقت بیشتری رهاشد، ولی نیروهای اهریمنی‌جادوگر محافظ قلعه بودند . تیر به‌دیوار خورد ودرحالی که تانصفه سوخته بود برزمین افتاد .

موسیقی هیجان انگیز وحشت‌آوری از دهان سه دلاور شنیده میشد . «جو» هفت تیر خودرا درآورد . «جان» دست اورا گرفت با اسلحه‌گرم نمیشد کاری‌کرد . راضیه خانم باشنیدن صدای ترقه چیزی نمانده بود بچه بیاندازد . هرسه‌ی آنها خاطره کتک جانانه آن روز بعدازظهر گرم‌را بخوبی بیاد داشتند . «جان» تیرکمان خودرا ازپرکمر گشود ، چند سنگریزه گرد ومناسب همیشه درجیب داشت ، کمی ازدیوارقلعه فاصله‌گرفتند. موسیقی همچنان بشدت شنیده میشد . لحظه خطرناکی بود . صبر کردند تا اکبر سپور باگاری‌اش آمد وگذشت . دیگر تیر جایز نبود «جان» سنگ را به‌دقت در فلاخن‌گذاشت و رهاکرد ، تقریباً بلافاصله غرش دیوآسای جادوگر برخاست :

ـ بی‌پدر ومادرهای حرومزاده ، ولد چموش‌ها . چی میخواین ازجون من ، مگه شماها خواهر مادر ندارین .

صدا دراعماق قلعه جادوگر ضعیف شد . معلوم بودکه جادوگر میخواهد ازاتاق پائین بیاید وخودرا به‌در بزرگ برساند . سه دلاور برزین جستند ومهمیز برنعل مرکب‌کوفتند اسب‌هارا ازجاکندند ، در قلعه درهمین لحظه گشوده شد . جادوگرکه‌کف برلب آورده بود بیرون جست ، پشت سه دلاور سیل فحش وقلوه سنگ سرازیرگشت ، یکی ازسنگ‌ها کمانه‌کرد وبرکمر جک دلاور فرود آمد. آه ازنهاد شمشیرزن دلیر برخاست اما نباید ازپا درمیآمد . سرنوشت شهری دردست او بود . بزحمت خودرا تاخم راه رساند ودرآنجا درحالی‌که دست‌برکمر گرفته بود نشست . «جان» و «جو» از پیچ کوچه‌گذشته بودند ولی وقتی متوجه نیامدن او شدند ، برگشتند ، چه صحنه دلگدازی . . . اکنون دو دوست باید تن مجروح دوست دلاور خویش‌را به‌قرارگاه میکشاندند، خوشبختانه ارابه درهمان گوشه منتظر بود . آنها پیکر نیمه جان «جک»‌را بدوش‌کشیدند ، یعنی درواقع فقط «جان» طرف سر اورا گرفته بود چون «جو» هنوز قدرت نداشت‌که نصف این بار را ازجا بردارد . اوراکشان‌کشان به‌طرف ارابه بردند وهرطور بودکنار چلیک خاکروبه‌نشاندند. «جو» درمحل اسب و «جان» جای راننده قرار گرفت ، شلاق برگرده اسب فرود آمد وارابه را ازجاکند :

ـ آی کپی اوقلی ، آی بی پدر و مادر ، آی . . . وایساده بینم‌ها . . .

دلاور مجروح و دو یار خویش بار دیگر چهارنعل در جنگل به‌حرکت درآمدند . باید هرطور بود تاپیش ازغروب خودرا به‌قرارگاه میرساندند . فردا مبارزه بزرگی درپیش بود با راهزنان کوچه دلگشا قرار مبارزه داشتند .



سینمای افریقا بیدار میشود

نقل از : تایمز اینديا

نوشته : داریل دمونت

مترجم: جمشید ارمیان

یك جشنواره بین‌المللی موقعیت خوبی است برای انعکاس این امر که چگونه تمامی استانداردهای سینمای ما بوسیله مفاهیم غربی رنگ‌آمیزی شده‌اند . بهترین فیلم‌ها ، بهترین کارگردانان برجسته ، موج‌های جدید ، شرایط انتقاد ــ برای تمامی این چیزها ما نگاه خودرا به‌غرب می‌دوزیم . ما به‌چه‌چیز احتیاج داریم ؟ حقیقت این است که کشورهائی که این فیلم‌ها را در اروپا وآمریکا تهیه می‌کنند ، قسمت خیلی‌کوچکی از کره جهان را تشکیل میدهند و بعلاوه از نفوذ سیاسی لااقل دوکشور بزرگ، انگلستان وفرانسه ، بطورقابل ملاحظه‌ای کاسته شده‌است .

اما از فیلم‌های جهان سوم که قسمت عمده جمعیت دنیا را تشکیل میدهند ، چه خبر ؟ دومین جشنواره جهانی فیلم تهران که اخیراً برگزارگردید، این‌مورد را صریحاً نمایان‌کرد ، چون درکنار فیلم‌های تازه‌ای از غرب ، «چشم انداز» سینمای آفریقا برپا و طی آن ده فیلم به‌نمایش گذاشته شد .

سینمای آفریقا بعلت مستعمره بودنش درگذشته ، توجه وعلاقه شدید ما را بخود جلب می‌کند . طی سالهای طولانی مغز ما را با انواع فیلم‌های غربی شستشو می‌دادند ، دراین فیلم‌ها آفریقا بعنوان کشوری خارجی وبیگانه نشان داده میشد که در آن سفیدپوست‌ها برحسب تصادف خود را به مخاطره می‌افکندند . عملیات حیرت‌آور وبرجسته «تارزان» بهمان اندازه که برای کودکان طبقه متوسط دربمبئی هیجان‌انگیز وجالب بود ، برای ساکنین (باترسی) هم جالب بود . استنباط ما این است که تمامی این چیزها محصول وفرآیند استعمار بود . خصوصاً این‌که بیشتر نتیجه یك سیستم منحرف‌کننده آموزشی بود .

چیزی که ما کاملاً نمی‌فهمیم این‌است‌که با موقعیت نئوکولونیالیسم (استعمارجدید) غرب پخش و توزیع و نمایش فیلم‌ها را در تمامی کشورهای جهان سوم در انحصار خود درآورده است . گو آن‌که هندوستان اکنون از قید پخش‌کننده‌های آمریکائی خلاص شده ولی کشورهای افریقائی هنوز از این موضوع رنج میبرند . حتی اگر یك‌کارگردان آفریقائی یك ذخیره مالی بیابد وفیلمی بسازد ، هرگز هیچ فرصتی برای نفوذ به یك حوزه تجاری بدست نمی‌آورد .

اما علیرغم این چیزها ، همانطور که چشم‌انداز آن در جشنواره جهانی فیلم تهران نشان داد ، سینمای آفریقا نیرومند و با هدف است . تمامی فیلم‌ها از آفریقای فرانسه‌زبان بودند و نیز فیلم‌هائی ازکشورهای عربی شمال آفریقا (مثل تونس ومراکش) یا از غرب‌آفریقا (سنگال ، ولتاعلیا) به‌نمایش درآمدند .

جای‌شگفتی‌نیست که‌تقریباً تمام‌کارگردانان شناخته شده آفریقائی در فرانسه تحصیل کرده باشند. تماشاگر به‌آسانی‌می‌تواند تم‌های معدودی راکه درفیلم‌های‌آفریقائی جریان دارد ، تشخیص بدهد . یکی از این تم‌ها که مشخص‌ترین و برگزیده‌ترین آنهاست تم ضد استعماری است . این تم با قدرت و توان قابل ملاحظه‌تری در «**امیتائی**» که بوسیله بهترین کارگردان معروف آفریقائی «**عثمان‌ثمبن**» فیلمساز سنگالی ساخته شده ، نشوونما می‌یابد .

فیلم به‌شرح مقاومت مردم فقیر یك‌دهکده در جنوب سنگال علیه « اوامر » فرانسوی‌ها در مزارع برنج به‌هنگام جنگ دوم جهانی می‌پردازد . عکس‌العمل ناگهانی وفوری آدمی درقبال‌فیلم با ناشکیبائی توأم بود، چون درهمان حال که افسران فرانسوی بازور وتهدید کوشش می‌کنند ساکنین دهکده را وادار به‌تسلیم کنند ، مردها فرارمی‌کنند وباخدایان(یودو) به‌مشورت می‌پردازند ولی‌تنها مبارزه‌طلبی‌آنان‌کافی‌نیست، چون نیزه‌های ساکنین دهکده ، یارای برابری با اسلحه فرانسویان را ندارد .

دراین حال زنها که توسط فرانسوی‌ها دردهکده بحالت‌اسارت نگاهداشته‌اند، بااراده‌ای راسخ در مقابل کوشش‌های فاتحین خود که میخواهنداز‌آنهابعنوان« گروگان» استفاده‌کنند، مقاومت می‌ورزند . تشکیلات‌آنها مسلماً ازمردها بهتر است . مردها پس‌از آن‌که با خدایان به مشورت می‌پردازند ، تصمیم میگیرند که تسلیم بشوند اما همچنان که دارند کیسه‌های برنج را حمل می‌کنند شیون زنان خودرا که برای‌کشته‌شدن یك‌پسر بیگناه بدست فرانسوی‌ها ضجه وناله می‌کنند ، می‌شنوند . درصحنه آخر، به محض آن‌که مردها کیسه‌های برنج را بزمین می‌اندازند ، افسر فرانسوی را می‌بینیم که به سربازانش دستور تیراندازی وکشتار دسته‌جمعی آنها را میدهد . . .

به‌یك معنی، **«عثمان ثمبن»** به‌مردم آفریقا کمك می‌کند تا وضع‌گذشته کشور خودرا درك کنند و بطرز مؤثری احساس ناتوانی و ضعف آنها را درقبال تسلط فرانسه بیان می‌کند .

در فیلم‌هائی‌که با مسائل امروزی سروکار دارند ، مشکل تثبیت هویت فرهنگی انسان یك مشکل عمومی ومشترك است ، چنین است که در فیلم ۳۰ دقیقه‌ای **« دانیل‌کاموا »** باسم **«بوبوکراوات»** یك دیپلمات آفریقائی که تحصیلاتش را در خارج به پایان رسانده بکلی از شیوه زندگی مردم آفریقا بیزار میشود و از آن روی برمیگرداند . او موقعی به‌این‌تشخیص دست می‌یابدکه مستخدمش‌صریحاً ازاو می‌پرسد چرا مثل یك سفیدپوست رفتار می‌کند .

دیپلمات تصمیم میگیرد با پوشیدن یك‌بوبو (پیراهن‌محلی) جبران مافات کند . یك روز عصر ، او و همسر آفریقائی‌اش برای دوستان خارجی خود یك پارتی راه می‌اندازند . اما ناگهان مستخدمین منزل با نواختن طبل‌های «تام تام» خود در آشپزخانه ، پارتی را بهم میزنند . مهمانان با ادب اما با شتاب آنجا را یکی پس‌از دیگری ترك می‌کنند ؛ مستخدمین به‌رقص می‌پردازند وبه‌صورت دیپلمات وهمسرش ماسك میزنند واصالت واقعی آنها را بخاطرشان می‌آورند .

سرانجام دیپلمات و همسرش با رضایت و سکوت در مقابل آنها تعظیم می‌کنند و این امر را می‌پذیرند که آنها خودشان را تابحال فریب داده بودند .

یکبار دیگر اگر درمقام مقایسه سینمای افریقا با سینمای هند برآئیم ، فکر می‌کنید چندتا فیلم بوده‌اندکه انگلیسی‌ناکردن هندی‌ها را با زیرکی وهوش ملامت وانتقادکرده باشند؟ افریقائی‌ها مانند هندی‌ها طی سالهای اخیر از این نکته غافل بوده‌اند که چگونه «پیشرفت وترقی» ازریشه زندگی وافکار روستائی‌جماعت تغذیه‌کرده ودم درآورده‌است . این مورد بویژه درباره مقابله شهر با ده صادق است .

مثلاً در فیلم تونسی **(وفردا)** مرد جوانی که آینده وخوشبختی‌اش را در شهر جستجو می‌کند ، فقط با نومیدی مطلق روبرو می‌شود . او نمی‌تواندکاری بدست‌آورد ، دوستان سابقش توی خیابان‌ها زندگی‌می‌کنند (ویکی ازدخترها فاحشه شده است) و جوان تشخیص میدهد که به یك بن‌بست رسیده است .

شبیه به‌این فیلم تونسی ، فیلم **« تام‌تام‌ها ساکنند»** از **گابون** است که نشان میدهد چگونه یك دختر جوان دهاتی که برای اولین‌بار به‌شهر می‌آید ، فاسد وتباه میشود . دختر فاسد دیگری (که او هم سیاه‌پوست است) اورا با شیوه‌های زندگی غربی آشنا می‌کند : آنها یك بیکینی میخرند و به‌دختر گفته میشودکه این بیکینی را می‌تواند مثل سفیدپوستها بپوشد ومثلاً حمام آفتاب بگیرد !

آن روز عصر این دو دختر به یك‌بار میروند (فیلیپ مورای کارگردان فیلم اینجا گریزی از موزیك سنّتی به موزیك پاپ میزند و روی مکان ومحل حادثه تکیه می‌کند) وبعد دخترك دهاتی با یك مرد اروپائی هم‌آغوشی می‌کند . درپایان فیلم او به‌ده برگردانده میشود اما تصمیم می‌گیرد که برروبهمرفته در شهر ماندگار بشود . فیلم همچنین از فساد نفوذپذیر شهر حرف میزند ، اما این همیشه یك‌اظهارنظر نامعقول وغیرمنطقی درمورد ارزش‌های سنتی و رد صریح تمام چیزهای مدرن است .

حتی در فیلم "Pratid Wandi" **« ساتیا جیت‌رای »** ، بیکاران در جستجوی شغل را نشان میدهدکه بعداز برخورد بامشکلات زندگی در کلکته ، آرامش وتسکین را درون یك ده می‌جویند . دراین حالت است که تماشاگر چشم به فیلمسازان آفریقائی ــ آسیائی میدوزد که به ما می‌گویند که چگونه به‌عوض آن‌که از وضع دشوار مدرنیزه شدن طفره برویم ، باآنها آشتی‌کنیم .

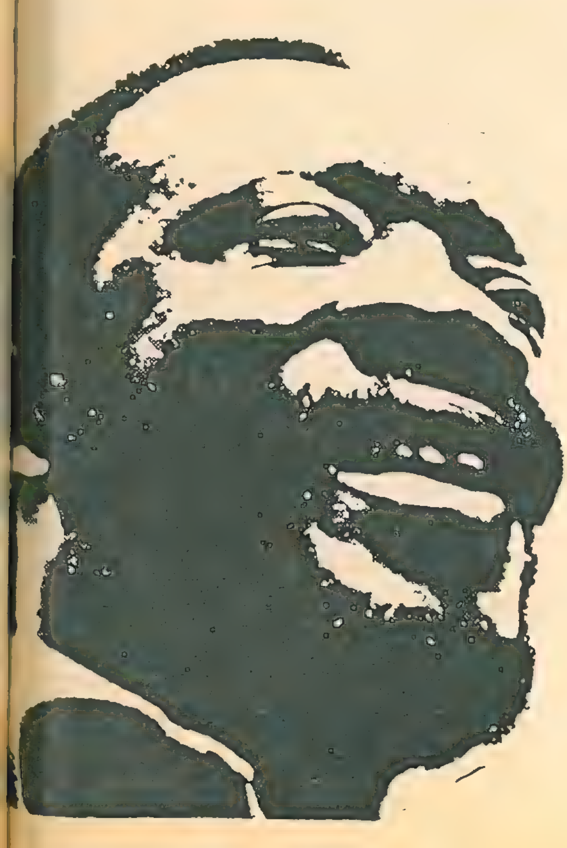
فیلم‌های‌آفریقائی درمقام مقایسه باتعدادی از فیلم‌های هندی ، سیاسی‌تر هستند . معنی ومفاد سیاسی بودنشان در تحقق این نکته که چگونه هنوزهم اکنون ازمردم‌آفریقا در نواحی





بالا : بوبوکراوات
پائین : وفردا

عثمان ثمبن



استعماری بهره‌برداری میشود، انعکاس می‌یابد. در فیلم **«حواله‌پستی»** از **«سنگال»** که آنرا نیز **عثمان ثمبن** ساخته است، یك مرد مذهبی‌مسلمان که درجامعه خود با احترام روبروست، ناگهان از پسرش یك حواله پستی دریافت می‌کند که درآن پسرك تقاضای پول‌کرده، چون مجبور شده جاروکشی خیابان‌های پاریس‌را پیشه‌کند.

متانت و شکیبائی مرد درهم می‌ریزد: میرود تا آنرا پول نقدکند، فقط برای آن‌که از او خواسته شده یك‌کارت هویت که هرگز صاحب آن نبوده، پرکند. برای بدست‌آوردن این‌کارت لازم است که گواهی سال تولد داشته باشد اما حتی خودش‌هم نمیداند که درچه سالی وچه موقعی بدنیا آمده است. درحالیکه او را باین‌طرف وآن‌طرف پاس میدهند، مجبوراست در هرمرحله پول را تقسیم‌کند. رسوائی‌آخری زمانی پیش می‌آید که مرد مؤدب وقابل‌احترام آفریقائی‌که پیشنهاد نقد حواله‌را کرده به‌کشیش می‌گوید که آنرا گم‌کرده است!

تصویر یك بورژوازی فاسد آفریقائی در سینمای این قاره نیز به‌وضوح نمایان میشود. این مورد در یك فیلم کوتاه از **ماداگاسکار** باسم **«حادثه»** مورد توجه قرار می‌گیرد، دراین‌فیلم پسر یك مرد ثروتمند در خیابان با پسر فقیری تصادف می‌کند و او را بقتل میرساند اما فرار می‌کند (به‌خارج میگریزد) البته بعداز این‌که پدرش‌باچندنفر آدم‌حساب‌شده‌تلفنی‌صحبت‌میکند.

قوی‌ترین فیلم چشم‌انداز سینمای آفریقا در جشنواره جهانی فیلم تهران فیلم مراکشی **«هزارویك‌دست»** بود. دستها به‌بافندگان قالی تعلق داردکه بیشترشان‌هم دختران جوان هستند. درکارگاههای بافندگی، دستهای ماهردختران کوچك تحت نظارت کارفرماها برتعداد قالی‌ها اضافه می‌کنند. درفیلم ما با سرپرست سالخورده یك خانواده، یك رنگرز پیر آشنا می‌شویم (فیلـم از یك فیلمبرداری درخشان رنگـی برخوردار است). در شهر، که بااینجا فاصله زیادی دارد، قالی‌ها ـ محصولات تمام شده ـ توسط یك زوج فرانسوی و یك آژانس مراکشی به‌خریداران خارجی‌ به‌فروش میرسد. این‌زوج فرانسوی در یك ویلای بزرگ زندگی‌می‌کنند. دراینجا آنها پارتی‌های پرخرج براه می‌اندازند تا قالی‌هایشان را به‌خارجی‌ها نشان بدهند.

وقتی که سرپرست سالخورده خانواده، مریض میشود و می‌میرد، پسر جوانش بدون وقفه کار پدرش را دنبال می‌کند ولی بزودی بامید یافتن کار بهتری حرفه رنگرزی را ترك می‌کند و نزد صادرکننده فرانسوی فرش برای بدست آوردن کار تازه‌ای میرود، اما او را درمصاحبه رد می‌کنند. پسر جوان از روی نومیدی به ویلای مرد فرانسوی میرود ودرآنجا با همسر او روبرو می‌گردد.

زن با سردی باو میگوید که پایش را از روی قالی بردارد، چون پاهای او گل‌آلودست و قالی‌ها را کثیف خواهدکرد. پسر جوان با جسارت‌تمام پاهایش‌را محکم روی‌قالی می‌کوبد، و در این‌حال زن با حالتی وحشیانه باپنجه‌هایش صورت پسررا چنگ میزند.

صحنه آخر فیلم نشان میدهد که پلیس پسر جوان را دستگیر می‌کند و در این‌حال مادرش خواهر ۹ ساله‌اش را برای شروع‌کار به‌کارگاه قالی‌بافی‌میبرد. دنیای‌کارگری بسراغ او هم آمده‌است. دستهای این‌دخترکوچك یك هزارویکمین‌دست‌است. حلقه‌دایره مسدودمیشود.

اینها تم‌های وسیعی هستند که در فیلم‌های آفریقائی خودرا نشان میدهند. این سینما شاید در وهله‌اول بطرز مساعدی قابل‌مقایسه با سینمای غرب نباشد، چرا که این سینما خام و به‌طرز سنگینی استیلیزه است وپیامش ابتدائی می‌باشد. اما باید بخاطر داشته باشیم که قالب اجتماعی که سینمای آفریقا درآن عمل می‌کند، کلاً با سینمای غرب فرق می‌کند.

در این مـورد «**سولومون بیکل**» یك کارگردان اتیوپی‌گفته‌است: **«من فیلم را صرفاً بخاطر هنرنمیسازم، فیلمی‌آنچنان‌که یك‌فیلمساز اروپائی یا آمـریکائی ممکن است بسازد. من احساس میکنم که تعهد متفاوتی دارم، دردنیائی که بکارگرفتن روزنامه‌ها یا هرمدیوم ادبی‌دیگر برای آموختن و سواد یاد دادن به مردمی که نمی‌توانند بخوانند یا بنویسند امکان‌پذیرنیست، من باید پیام خودم را ازطریق سینما ودرخدمت فهم عامه ارائه بدهم»**.

دراینجا مسلماً یك وابستگی بین سینمای آفریقا و سینمای همه کشورهای جهان سوم، سینمای هند مثلاً وجود دارد. ما هـم با همین مسائل و پیامی‌که این فیلم‌ها درخود نهفته دارند، سروکار داریم. ما همگی‌ازگذشته استعماری خود رنج می‌بریم، ما هم از این‌که اکنون بوسیله علائق خـارجی و محلی مورد بهره‌برداری قرار می‌گیریم رنج می‌بریم، امروز کسانی بر مـا حکومت می‌کنند که هیچگونه علاقه‌ای نسبت به مردم در ته قلب خود احساس نمی‌کنند وندارند. فیلم‌ها همه این چیزها را منعکس می‌کنند، همچنان‌که سینمای آمریکای لاتین این‌کار را می‌کنـد، سینمای یکی از کشورهای جهان سوم که متعهدترین فیلم‌های امروز را تهیه می‌کند.

در یك جشنواره بین‌المللی (مخارج آن چهارصدهزار دلار است) مثل جشنواره جهانی فیلم تهران، عدم ارتباط سینمای غرب با مـا آشکار است. این سینما برروبهمرفته با مسائل متفاوتی‌سروکار دارد، گرچه برای‌آن‌کشورها تا انـدازه زیادی معتبر است، ولی برای ما بی‌معنی‌است‌که رویه خودرا ازآن بگیریم، البته احتمالاً بغیر از موارد تکنیکی.

درس‌دیگری‌که ما می‌توانیم از فیلمسازان آفریقائی بگیریم، احتیاج به تشکیلات درست و صحیح است. البته موقعیت آنها با ما فرق می‌کند، چون که درحدود ۴۲ کشور درآن قاره زندگی می‌کنند و بیشترشان از نظرسیاسی قطب‌های جداگانه‌ای دارند.

باوجود این، ۳۳ کشور یك فدراسیون (پان آفریکن) از فیلمسازان و جشنواره‌هـای فیلم (کارتاژ واوگا دوگو) تشکیل داده‌اند. این جشنواره‌ها آنچنان‌که در تمام کشورهـای غربی واینجا نیز وجود دارد، بخوبی برگزار نمیشود. فیلمسازان از فستیوال‌ها برای بحث و تبادل نظر درباره مسائل و عقاید و افکار و چیزهائی که‌دربحث‌هاقطع‌نمیشود، استفاده‌میکنند.

امـا فیلمسازان آفریقائی مسائل جدی فراسوی خود دارند. یکی از آنها این‌است که چگونه مشکل انحصار توزیع‌کنندگان خارجی را برطرف‌کنند. مشکل دیگر گرفتن بودجـه فیلمسازی ازدولتهاست‌که برای ساختن فیلم‌های سیاسی این امر پیشرفت چندانی نکرده است. مشکل سوم‌آنها برقرارکردن رابطه بین‌اختلافات و تمایزات فراوان فرهنگی با قاره است.

علیرغم تمامی این چیزها، سینمای آفریقا بیدار شده است و تمام کشورهای جهان سوم مشتاقانه چشم به‌پیشرفت‌های‌آن خواهند دوخت.

صحنه‌ای ازفیلم «امیتائی»



سینما به روایت هیچکاک (٤)

HITCHCCK

نوشته : فرانسوا تروفو
ترجمهٔ : پرویز دوائی (پیام)

تروفو ــ فیلم بعدی شما «همسر دهقان» از یك‌نمایشنامه سبك گرفته شده وراجع به‌مردی زن مرده بود که باتفاق یك کدبانو درمزرعه‌ای زندگی می‌کند و دربدر دراطراف همه‌جا بدنبال همسر تازه می‌گردد . این آدم سه‌بار دربرخورد با سه زن سر می‌خورد تا اینکه می‌فهمد که کدبانوی منزلش ، که البته در تمام این مدت پنهانی عاشق مرد بوده ، همسر ایده‌آل می‌تواند باشد وبا هم ازدواج می‌کنند .

هیچکاك ــ درست است ، نمایشنامه‌ای که اشاره کردید در لندن حدود چهارصدبار نشان داده شده بود . گفتگو زیاد داشت ، فیلم پر از نوشته بود .

تروفو ــ درواقع بعضی‌ازبهترین‌صحنه‌های فیلم احتمالاً آنهائی بود که به‌نمایشنامه اضافه شده بود . از صحنه‌های شاخص فیلم که یادم می‌آید جائی است که مستخدمان در آشپزخانه غذائی را که برای مهمانان درنظر گرفته شده بافراط میخورند . باید اضافه‌کنم که دکورها و صحنه‌ها آدم را یاد فیلم‌های « مورنا » میانداخت . فیلمبرداری‌هم نمودارتأثیر فیلم‌های آلمانی بود .

هیچکاك ــ ممکن است . مدیرفیلمبرداری مریض شد ومن خودم کار اورا بعهده گرفتم . نورها را تنظیم کردم ولی چون زیاد از خودم اطمینان نداشتم تکه‌های فیلمبرداری شده را به لابراتوار فرستادم . درانتظار دریافت نتیجه صحنه را تمرین می‌کردیم . من کاری‌که ازدستم برمیآمد کردم ولی‌نتیجه زیاد سینمائی نبود .

تروفو ــ با وجود این نحوه اقتباس از نمایشنامه نمودار تلاشی صمیم برای خلق سینمای خالص بود . مثلاً دوربین هرگــز جای چشم تماشاگر سالن تئاتر قرار نمیگیرد ، بیشترگوئی ازدوطرف«سن» به‌واقعه‌نگاه می‌کند. هنرپیشه‌ها هیچوقت به‌چپ وراست نمیروند ، اغلب بطرف دوربین‌میآیند ، سیستماتیك‌تر ازسایرفیلم‌هایتان. قصه را بمنزله یك اثر پلیسی ــ جنائی فیلم کرده‌اید .

هیچکاك : منظورتان اینست که دوربین داخل رویداد قرار دارد . فکر فیلم‌کردن اتفاق و قصه همراه با تکوین شگرد خاص و مناسب سینما سامان پیدا کرد . مهم‌ترین این تکوین‌ها میدانیدکه زمانی‌رخ‌دادکه«دیویدوارك گریفیث» دوربین فیلمبرداری را از وسط قوس جلوی صحنه تئاتر جائی‌که فیلمسازان قبل‌از اومعمولاً انتخاب می‌کردند برداشت و آنرا هرچه بیشتر به هنرپیشه‌ها نزدیك‌کرد . قدم بعدی زمانی بود که‌گریفیث باتکمیل‌تلاش‌های«جی.ای. اسمیت» انگلیسی و «ادوین اس . پورتر» آمـریکائی تکه‌های فیلم را گرفت و به‌حسب توالی وتقدم زمانی دنبال هم چسباند . این شروع کار ایجاد ریتم در سینما به‌کمك مونتاژ بود . از « همسر دهقان» چیز زیادی یادم نیست فقط میدانم که فیلم‌کردن نمایشنامه میل مرا به بیان افکارم با کمك زبانی صرفاً سینمائی برانگیخت .

بعداز «همسردهقان» کدام فیلم است .

تروفو : «شامپانی» .

هیچکاك : این شاید منتهای سقوط من درکار سینما باشد .

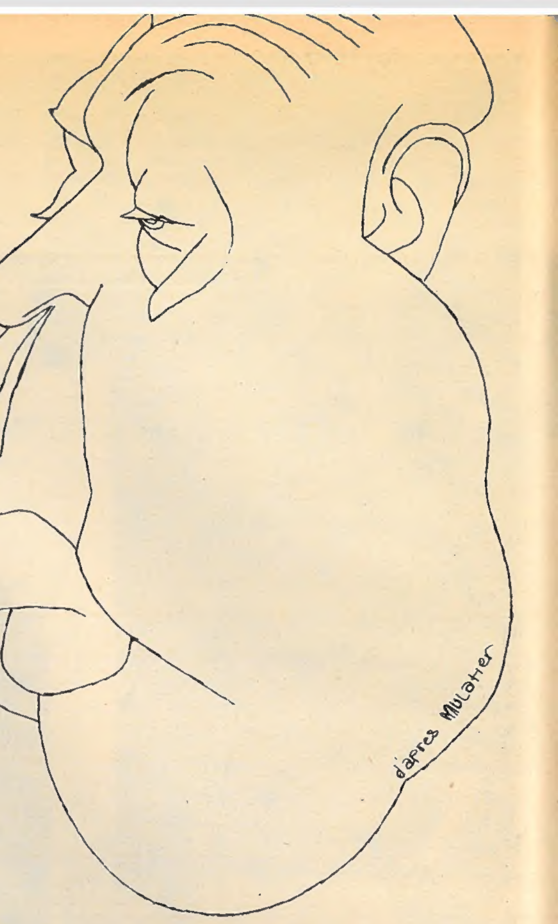
تروفو : نه ، این حرف عادلانه نیست . من ازاین فیلم خوشم آمد . بعضی از صحنه‌ها کیفیت شاد وسرزنده‌ی کمدی‌های گریفیث را دارد .

داستان را می‌شود درچندکلمه خلاصه‌کرد: یك پدر میلیونر به مردی که دخترش برای ازدواج انتخاب‌کرده اعتراض می‌کند . دخترك هم خانه را ترك می‌گوید وعازم پاریس می‌شود. پدر برای اینکه به دخترش درسی بدهد وانمود می‌کند که ورشکسته شده وبنابراین دختر ناچار است خودش مخارج خویش را تأمین کنــد . دخترك درکاباره‌ای به‌کار می‌پردازد . کارش اینست‌که مشتریان را وادار به‌نوشیدن شامپانی‌ای کند که پدرش سازنده آنست . عاقبت پدر که در تمام این مدت کارآگاهی را مأمور مراقبت از دخترش کرده بوده می‌فهمد کـه در تنبیه دخترك افراط کرده بوده و موافقت می‌کندکه دختر با مرد دلخواهش ازدواج‌کند . داستان این بود .

هیچکاك : عیب‌کار همین‌جاست. می‌بینید که داستان بی‌مایه‌ایست .

تروفو : می‌بینم که زیاد میل ندارید از «شامپانی» حرف بزنیم . اگر ممکن است فقط یك سئوال را جواب بدهید ، ساختن این فیلم را بصورت مأموریتی بشما دادند یا فکرخودتان بــود .

هیچکاك : گمانم جریان ساختن فیلم آن بود که یك‌نفر پیشنهادکرد : بیائید با عنوان



«شامپانی» بسازیم . من هم به‌فکر افتادم کـه فیلم را به شیوه‌ای شروع کنم که خیلی از مد افتاده و شبیه به‌یکی از فیلم‌های قدیمی گریفیث به‌اسم «راه غرب» بود . داستان دختر جوانی که به‌شهر بزرگ میرود .

قصد من این بود که دختری را نشان بدهم که در «رمی» کارمی‌کند وشغلش میخکوب کردن در جعبه‌های شامپانی است که بعداً این جعبه‌ها را بارقطار می‌کنند وبه مقصد میفرستند دخترك هیچوقت لبش به شامپانی نرسیده ، اما عاقبت به‌شهر بزرگ میرود ، وهمان مسیری را طی می‌کند که شامپانی طی می‌کرده ، کاباره‌ها ، پارتی‌ها وغیره. طبعاً خودش‌هم شامپانی‌میخورد. عاقبت درحالی‌که کاملاً سرخورده است به شغل سابق خودش در «رمی» برمی‌گردد درحالی که از شامپانی بیزار شده است . من این فکر را شاید بخاطر نتیجه اخلاقی‌اش عملی نکردم .

تروفو : در نسخه‌ای از این فیلم که من دیدم بذله‌های تصویری زیادی بود .

هیچکاك : گمانم بهترینش بذله‌ی مربوط به مرد مستی بود که در راهروی یك کشتی حرکت می‌کند . موقعی کـه کشتی آرام است این مرد تلوتلو میخورد ولی موقعی که دریـا توفانی است و همه به‌در و دیوار میخورند این آدم صاف ومستقیم راه میرود .

تروفو : همچنین ظرف غذائی را یادم‌است که از آشپزخانه حرکت داده می‌شود درحالی‌که هرکسی اثر انگشت کثیفش را بر آن می‌گذارد، ظرف هرچه به‌سالن غذاخوری نزدیك‌تر می‌شود، تزیینات خوشگل‌کننده‌اش اضافه‌تـر می‌شود . بطوریکه وقتی این ظرف به سالن ونزد مشتری میرسد از صورت یك چیز کثیف به‌شکل چیزی شیك وعالی درمیآید . فیلم پر از این ابداعات با نمك بود . فیلم بعدی‌تان «اهل جزیره مان» علیرغم «شامپانی» یك فیلم جدی‌است .

هیچکاك : تنها نکته جالب این‌فیلم آن‌بود که آخرین فیلم صامت من محسوب میشد .

تروفو : خصوصیت جالب دیگر این فیلم آنست که خبر از ناطق میدهد . مثلاً یادم است که قهرمان زن ماجرا در صحنه‌ای می‌گوید : «من حامله شده‌ام» وطوری با حرکات لب این کلمات را ادا می‌کند که آدم کاملاً می‌فهمد چه میخواهد بگوید . شما دراینجا باین وسیله از گنجاندن یك نوشته لای فیلم خودداری کرده‌اید .

هیچکاك : درست است . باوجود این‌فیلم بسیار پیش‌پا افتاده‌ای بود .

تروفو : راست است که این فیلم فاقد طنز و شیرینی بود ولی داستان از جهـاتی به فیلم «در برج جدی»[1] یا «اعتراف به گناه» شباهت دارد . آدم حس می‌کند که شما واقعاً باین فیلم اعتقاد داشتید .

هیچکاك : مسئله اعتقاد نیست . فیلم از یك کتاب معروف نوشته «سر هال کین» اقتباس شده بود ، رمانی مشهورکه به سنتی خاص تعلق داشت . مـا باید رعایت این شهرت و سنت را می‌کردیم در نتیجه فیلم «هیچکاکی» نبود ، درعوض «حق‌السکوت» . . .

تروفو : پیش‌ازاینکه‌بسراغ «حق‌السکوت» برویم که اولین فیلم ناطق شماست میخواستم چند کلمه‌ای درباره فیلم‌های صامت بطورکلی بگوئید .

هیچکاك : فیلم صامت ناب‌تـرین شکل سینما بود ، نقصش فقط فقدان صدای آدمهـا و سروصدای صحنه بود . اما این ایراد مختصر تغییرات عمده‌ای را که با ظهور صدا در سینما رخ داد توجیه نمی‌کرد . بعبارت دیگر اگر تنها کمبود فیلم صامت صدا بود دلیل نمیشد کـه فیلمسازان انتهای دیگر قضیه را بچسبند وشیوه بیان داستان را با زبان خالص تصویر و سینما کنار بگذارند ، کاری که بعداز پیدایش ناطق کردند .

تروفو : موافقم . درآخرین دوره سینمای صامت، فیلمسازان بزرگ ـ ودرواقع فیلمسازی بطورکلی ـ به‌حدی‌نزدیك‌به‌کمال‌رسیده‌بودند. بروز صدا از لحاظی به‌این کمال لطمه زد . این درواقع دقیقاً مقارن با زمانی بود که کیفیت والای کار آن‌همه فیلمساز درخشان بی‌کفایتی تأسف‌آور بعضی دیگر از فیلمسازان را نشان میداد و استعدادهای ضعیف‌تر کم‌کم داشتند از عرصه کنار میرفتند . از این لحاظ می‌شودگفت که باظهورناطق درسینما «اندك مایگی» به‌سینما بازگشت .

هیچکاك : کاملاً موافقم . بنظر من این امر امروز هم مصداق دارد . در بسیاری از

١ – درایران : زندگی دوزخی (م)



بالا : هیچکاك ضمن فیلمبرداری حق‌السکوت

تصویر روبرو وتصویر صفحه مقابل :
دوصحنه ازفیلم «حق‌السکوت»



فیلم‌هائی که امروزه ساخته می‌شود نشانه بسیار ناچیزی از سینما دیده می‌شود . خیلی از فیلم‌ها آن چیزی هستند که من اسمشان را « عکس آدمهای در حال صحبت» گذاشته‌ام . وقتی‌که داستانی‌را درسینما بیان می‌کنیم باید فقط زمانی به‌گفتگو متوسل شویم که هیچ راه دیگری نداریم . من همیشه اول سعی می‌کنم داستان را به شیوه‌ای سینمائی ، با یك سلسله «نما»ی پیاپی بازگو کنم .

بدبختانه باظهورناطق سینما یکشبه صورتی تئاتری بخود گرفت . متحرك بودن دوربین معارض این ادعا نیست . هرچند دوربین ممکن است کنار پیاده‌رو حرکت کند ولی فیلم بازهم تئاتری‌است . یك نتیجه این‌امر فقدان شیوه بیان سینمائی و نتیجه دیگرش فقدان خیالپردازی (فانتزی) است .

در نوشتن سناریو لازم است که گفتگو از

عناصر تصویری کاملاً جدا شود و هرجا که امکان داشته باشد فیلمساز بجای حرف برتصویر تکیه کند . فیلمساز بهرصورتی که میخواهد رویداد را نشان دهد هدف اصلی‌اش باید جلب توجه هرچه بیشتر تماشاگر باشد .

خلاصه‌کنیم ، می‌شود گفت که مستطیل پرده سینما را باید بااحساس انباشت .

۳



تروفو : دراینجا به پایان سال ۱۹۲۸ میرسیم ، موقعی که شما اولین فیلم ناطق خودتان «حق‌السکوت» را شروع کردید ، از سناریوی این فیلم راضی بودید ؟

هیچکاك : داستان ساده‌ای بود ، ولی من نتوانستم آنطورکه دلم میخواست آنرا بسازم . در نمایش رویداد از شیوه‌ای که در «مستأجر» بکار برده بودیم استفاده کردیم . در ده دقیقه اول ماجرا ، جریان توقیف یك آدم را نشان میدهم: دوکارآگاه صبح ازاداره خارج‌می‌شوند، شخصی را دستگیر می‌کنند ، این شخص سلاح دارد ، سلاحش را می‌گیرند ، دستبند به‌دستش میزنند ، او را به‌کلانتری می‌برنـد ، تحویل میدهند ، اثر انگشتش را برمیدارنـد ، از او بازجوئی می‌کنند، ازصورتش ، روبرو ونیمرخ، عکس میگیرند ، بعد او را به‌سلولی میاندازند . بعد برمی‌گردیـم به سراغ دو کارآگاه که به دستشوئی میروند ، دستهایشان را میشویند ، مثل دوتا کارمند معمولی که از سرکار برگشته‌اند . برای این دونفر ، این‌کار صرفاً پایان یك روز کار عادی است . نامزد کارآگاه جوانتر منتظر اوست، باهم به‌رستورانی میروند، بگو- مگویشان میشود ، از هم جدا می‌شوند ، دخترك را مرد نقاشی به‌تور میاندازد و به منزل خود می‌برد و در آنجا میخواهد به‌وی تجاوزکند . دختر این مرد را به‌قتل میرسانند . بعد از قضا نامزد دخترك مأمور تحقیق درمورد این قتل می‌شود. وی سرنخی پیدا می‌کندکه در دنبال آن متوجه می‌شودکه قاتل معشوقه خود اوست ، در نتیجه برگه‌ای را که پیدا کرده از رؤسای خویش پنهان می‌کند . بعد یك‌نفر «حق‌السکوت‌بگیر» وارد معرکه می‌شود ، بین او ودخترك کشمکش پیش میآید ، درحالی‌که کارآگاه جوان بین آندو گیرکرده است . کارآگاه با توپ مردك حق‌السکوت بگیر از میدان درنمیرود و مرد بدجنس ناچار میدان را خالی می‌کند . تعقیب وفراری درمیگیرد که دنباله‌اش به‌حوالی وبعد به‌بام موزه بریتانیا کشیده می‌شود . مرد بدجنس سقوط می‌کند وکشته می‌شود . دخترك علیرغم نظر نامزدش اصرار می‌کند که به‌اسکاتلند یارد برود و همه‌چیز را اعتراف‌کند . دختر به‌تنهائی به اسکاتلندیارد میرود ، در آنجا کارمندی وی را به‌همان کارآگاه جوان که نامزد اوست می‌سپرد و کارآگاه البته دخترك را به خانـه می‌برد .

من اول پایان دیگری برای فیلم درنظر گرفته بودم . بعداز تعقیب ومرگ مرد بدجنس، دخترك توقیف میشد و کارآگاه می‌باید تمام کارهائی‌راکه درشروع فیلم دیده بودیم درمورد وی بانجام میرساند : دستبند به‌دستش میزد ، او را به کلانتری می‌برد ، اثـر انگشتش را برمیداشت وغیره . بعد در دستشوئی با همکار دیگرش روبرو میشد که بی‌خبر از همه‌جا از کارآگاه جوان می‌پرسید : امشب خیال نداری با نامزدت به‌گردش بروی ؟ و کارآگاه جوان جواب میداد : نه ، میخواهم یکراست به خانه بروم . وفیلم همین‌جا تمام میشد. ولی‌تهیه‌کننده مخالفت کرد و گفت این پایان خیلی غم‌انگیز است .

تروفو : در «سینماتك» فرانسه دو نسخه ازاین فیلم هست ، یك نسخه صامت و یك نسخه ناطق .

هیچکاك : قضیه این است که در شروع کارتهیه‌کننده‌ها تردید داشتندکه فیلم را صامت بسازند یا ناطق ، قرار شد بجز ده دقیقه آخر ، بقیه فیلم صامت باشد . این‌جور فیلم‌ها را آن روزها «نیمه‌ناطق» می‌گفتند . اما من‌چون حس کرده بودم که تهیه‌کننده‌ها آخـرش پشیمان می‌شوند و تصمیم می‌گیرند فیلم را تمام ناطق ازکار دربیاورند قضیه را اینطوری ساختم .

ما از شیوه فیلم‌های ناطق استفاده کردیم ولی بدون اینکه صدائی دربین‌باشد . بعد موقعی که فیلم تمام شد من به‌نسخه«نیمه‌ناطق» اعتراض کردم و آنها هم بمن اختیار تام دادند که بعضی از صحنه‌ها را دوباره فیلمبرداری کنم . ستاره زن فیلم یك ستاره آلمانی به‌اسم «آنی‌آندورا» بود که طبعاً یك‌کلمه انگلیسی نمیدانست . برای رفع این اشکال من یك ستاره زن انگلیسی بنام «جون باری» را آوردم که خارج از میدان‌دید دوربین میایستاد وکلمات را در میکروفنی که در دست داشت ادا می‌کـرد و «آنی‌آندورا» همراه با این‌کلمات لبهایش را حرکت میداد .

تروفو : تصور می‌کنم درهمان زمان هم شما درکار صدا جویای ابداعاتی بودید ، نظیر ابداعات تصویری‌ای‌که در«مستأجر» ارائه‌داده بودید .

هیچکاك : بهرحال سعی‌ام‌راکردم . بعداز اینکه دخترك مرد نقاش را به قتل میرسانـد صحنه‌ایست که طی آن وی سر میز صبحانه با خانواده‌اش دیده می‌شود . یکی از همسایه‌ها درباره خیانت صحبت می‌کند ومی‌گوید : «واقعاً که خیلی فجیع است ، مردی را از پشت باکارد زده‌اند . من اگر قرار میشد اورا بکشم یك پاره آجر توی مغزش میزدم ، او را با کارد نمیکشتم.» .

صحبت ادامه دارد، حرفها درهم میآمیزد، دخترك دیگر گوش نمیدهد ، فقط یك کلمه برایش مشخص است «کارد ، کارد» و این‌کلمه مـرتب محوتر می‌شود . بعد ناگهان پدر وی با صدای بلند می‌گویـد : « آلیس لطفاً کارد نان‌بری را بمن بده » . آلیس مجبور می‌شود کاردی مشابه با آنچه را که بوسیله‌اش مردك نقاش را به‌قتل رسانیده ازجا بردارد . سایرین بی‌اعتنا به‌صحبت درباره جنایت مشغولند .

تروفو : دراین فیلم از حقه‌های سینمائی زیادی استفاده کردید ، از جمله درفصل تعقیب درموزه بریتانیا .

هیچکاك : درست است ، چون در موزه نور باندازه‌کافی‌نبود ونمیشد درآنجافیلمبرداری کرد از شیوه‌ای باسم شیوه «شوفتان» استفاده کردیم ، یعنی آئینه‌ای را با زاویه ۴۵ درجه قرار دادیم و عکس نمای کامل موزه بریتانیا را درآئینه انداختیم . به‌تصویر ۳۰دقیقه نور دادیم.



۹تا از این نوع تصاویر گرفتم که هرکدام یکی از سالن‌های موزه را نشان میدادیم ، بعد این‌ها را تبدیل به‌تصویر شفاف کردیم که بتوانیم از پشت نور بدهیم .

بعد در قسمت هائی خاص جیوه آئینه را تراشیدیم ، جاهائی‌که باید ابزار و وسایل صحنه قرار داده میشد . مثلاً دستگیره دری‌که یکی‌از قهرمانان ازآن وارد صحنه میشد .

تهیه‌کننده‌ها چیـزی از شیوه «شوفتان» نمیدانستند و ممکن بود اعتراض‌کنند . اینست که من این‌کارهـا را بدون اطلاع آنها انجام دادم .

تروفو : دراین فیلم صحنه‌ایست که بعدها

بقیه درصفحه ۴۵

مغولها در سینما کاپری

فیلمی از : پرویز کیمیاوی

بازیگران : فهیمه راستگار ، آسیدعلی میرزا ، ادریس چمنی ، ژانتوره ژانقای و . . .



تهیه با همکاری تلویزیون ملی ایران